ИСКУССТВО КИНО

wexler.

WEXLER.BOOK T7002

Читай журнал «Искусство кино»

на электронных книгах Wexler

- ЭКРАН 7"
- ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА БОЛЕЕ 200 000 КНИГ
- БОЛЕЕ 5 ЧАСОВ ВИДЕО
- FM РАДИО И MP3
- СЕНСОРНЫЕ КНОПКИ

www.wexler.ru

В этот раз номер не открывается традиционной рубрикой «Здесь и теперь» — вопреки установленной композиции мы начинаем с рубрики «Имена». Потому что исполнилось шестьдесят лет Александру Сокурову, большому мастеру, совершенно особенному — «отдельному» в нашей культуре человеку, чьи фильмы, телевизионные программы, выступления всегда концептуально остры, актуальны: всегда «здесь и теперь». Поздравляя Александра Николаевича, мы публикуем статью о его творчестве, написанную для нас Олегом Ковалевым, и фрагменты рецензий западных критиков на некоторые картины режиссера. В номере, который будет посвящен предстоящему Венецианскому фестивалю, мы планируем поместить материалы, связанные с новой работой Сокурова — фильмом «Фауст», премьера которого должна состояться в Венеции.

Другой важный тематический блок номера (рубрика «Опыт») подводит итоги проведенной Киносоюзом конференции, в ходе которой прозвучали конкретные и перспективные предложения по преодолению системного кризиса отечественной киноиндустрии, осмыслен российский и зарубежный опыт.

«Репертуар» собрал рецензии на лучшие фильмы, появившиеся в нашем прокате, а «Разборы» — статьи на темы, во многом новые для журнала.

В «Чтении» мы печатаем еще один сценарий Татьяны Богатыревой, победительницы конкурса «Личное дело», и «Реконструкцию скелета», новую работу известного нашим читателям автора Ксении Драгунской.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/2011

ИМЕНА

5
ОЛЕГ КОВАЛОВ
Метафизик
Кинематограф Александра Сокурова

16
Путешествия внутрь себя
Зарубежные критики о фильмах Александра Сокурова

РЕПЕРТУАР

25
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Four seasons
«Еще один год», режиссер Майк Ли

28
КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
Поколение первое, десятое, сотое...
«Generation П», режиссер Виктор Гинзбург

32
НИНА ЦЫРКУН
Детство. В людях
«Люди Икс. Первый класс», режиссер Мэтью Вон

37
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Гонконгский след
«Покидая благоухающую гавань», режиссер Сюзанна Ооржак
«Покуда дует ветер...», режиссер Сергей Потапов

41
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Большая постановка жизни
«Жизнь за один день», режиссер Кевин Макдоналд

КОММЕНТАРИИ

45
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
Забор как принцип русской жизни

47
ЮРИЙ СОЛОДОВ
Люблю кино
Братья Коэн. Сидни Люмет

РАЗБОРЫ

53
АЮР САНДАНОВ
Зомби-апокалипсис
От заката до расцвета живых мертвецов в кино

63
МАРИЯ СЕМЕНДЯЕВА
Пляска жизни
Эстетика современного индийского кинематографа

71
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Видео в театре: инструмент и метафора

80
ЛАРС ХЕНРИК ГАСС
Площадка для альтернативной публики
Беседу с руководителем МКФ в Оберхаузене ведет Анжелика Артюх

О П Ы Т

КИНО СОЮЗ

85
Правила игры
Конференция Киносоюза «Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры»

99
ЖОЭЛЬ ШАПРОН
Франция — родина кино
О системе господдержки национальной киноиндустрии.
Беседу ведет Даниил Дондурей

107
СИМОНА БАУМАН
Без центральной власти
Механизм поддержки кино в Германии

111
АГНЕШКА ОДОРОВИЧ
Польша: всё — по-новому
PISF: настоящее и будущее польского кино. Интервью с генеральным директором Польского института киноискусства ведет Дина Назарова

M E D I A

119
АЛЕКСАНДР ЧЕРНЫШОВ
Мелодия для капкана
Медиамузыкальные проявления кинематографа

Ч Т Е Н И Е

127
ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА
Беженцы
Сценарий

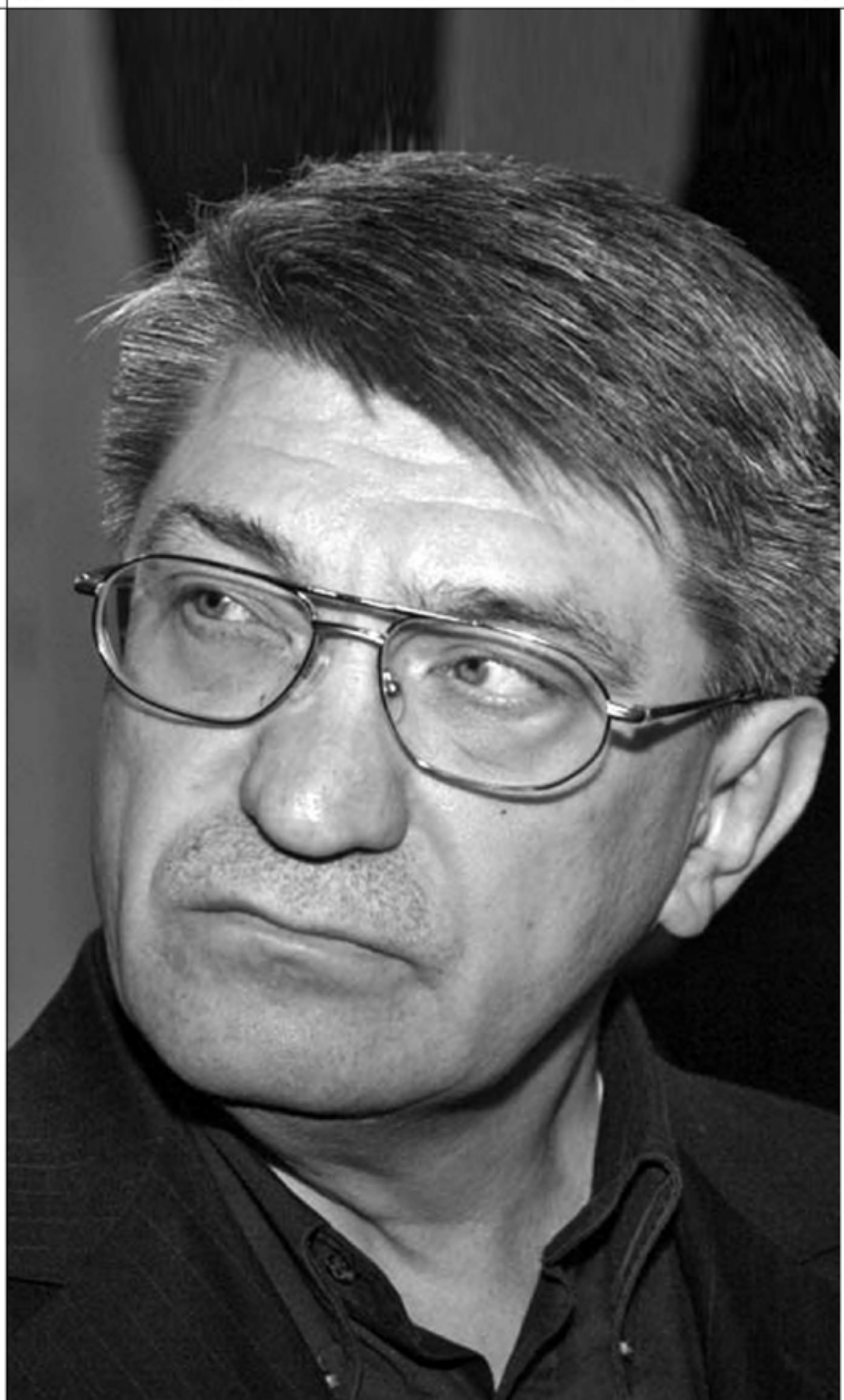
149
КСЕНИЯ ДРАГУНСКАЯ
Реконструкция скелета
Сценарий

172
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

S U M M A R Y

174

И М Е Н А



Александр Сокуров

ОЛЕГ КОВАЛОВ

Метафизик

Александр Михайлович Згуриди, режиссер и либеральнейший педагог ВГИКа, распределял среди своих студентов... буквы алфавита — названием этюда каждого студента должно было стать слово, начинавшееся на «выпавшую» ему букву. Замечательному Саше Сидельникову — моему другу, позже застреленному во время репортажных съемок путча 1993 года, — досталась буква «а», и он поставил... не «Арбуз» и не «Аллею» какую-нибудь, а, как всякий нормальный юноша, взрослевший в «лихие застойные», сразу взял быка за рога — избрал вечно живое и всегда актуальное слово «Арест» и сделал, по сути, маленький спектакль о судьбах своей родни в годы свирепой «сплошной коллективизации».

Как, казалось бы, не воспеть «безумство храбрых»? Но после генерального прогона этого этюда я пустился перед ребятами в рассуждения, достойные «премудрого пескаря»: гражданские чувства, мол, вещь замечательная, но, чтобы не разделить скорбную участь только что изображенных героев, лучше бы выражать их не на первом курсе, а после защиты диплома, к тому же — уже оказавшись в святая святых, на киностудии... Словом, выходило, что пискнуть что-нибудь отважное можно было, разве что доковыляв до гарантированной пенсии.

Тут ко мне повернул голову студент Александр Сокуров, игравший, кстати, арестованного кормильца большой крестьянской семьи, и, ничуть не вступая в спор и не повышая голос, сказал, что есть вещи, о которых нужно говорить всегда и при любых обстоятельствах. Сразу было видно, что для него это даже не убеждение, а та истина, что не нуждается в пафосном оформлении или многоступенчатой аргументации.

Это «всегда и при любых обстоятельствах» не раз вспоминалось на «Ленфильме», куда Сокуров пришел в начале 80-х. Из предложенных им постановок особенно поразила идея фильма о Троцком — здесь студийные зубры просто ухохотались. В итоге из веера предложенных им радикальных заявок высокие инстанции выбрали то, что по материалу показалось им самым «спокойным» и академическим — экранизацию пьесы друга нашей страны Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца».

Спокойной жизни, однако, не получилось — Сокуров сразу попал в негласные «черные списки» режиссеров, которых всерьез именовали «неуправляемыми», хотя именно «управляемый» кем ни попадя режиссер — нонсенс и ошибка природы. Само присутствие человека иного внутреннего масштаба невольно укоряло и «управляемых», и тех, кто ими «управлял» и «заправлял». Это проявилось просто с физической наглядностью, когда прямо со съемок его выдернули «на ковер» — держать ответ перед студийным синклитом: что же там этакого он наснимал в фильме со столь малопонятным и яв-

но модернистским названием, как, видите ли, «Седьмая степень самосозерцания»?..

И вот к благополучнейшим — в вельвете и замше, благоухающим тонкими ароматами импортных сигарет — людям, которые с озабоченными минами расположились за длиннейшим столом, чтобы отправить положенный ритуал — в данном случае показательно выпороть дерзкого дебютанта, — вошел, оставляя на отнюдь не метафорическом ковре, вернее, на ковровой дорожке, опять же, не иносказательные, а очень даже натуральные влажные следы чавкающих бахил, — режиссер, промочивший ноги в Финском заливе, где в осенние холода снимали плот с героями, плывущий сквозь бурю в небытие. Синклит и бровью не повел и даже из приличия ему не посочувствовал. Мизансцена была — на загляденье суровому дидактику Льву Толстому, обожавшему сталкивать претенциозную праздность с мускульными усилиями честного трудяги, или советскому агитпропу с его коронной антиномией: «Два мира — две системы».

Стоит все же сказать, что к «Седьмой степени...» — ленте, известной как «Скорбное бесчувствие» (1983/1987), — сотрудники студии особого «бесчувствия», тем более «скорбного», в общем, не проявили — даже после самых вроде бы беспросветных для Сокурова заседаний многие из них помогали ему завершить фильм.

Высокие инстанции особенно цеплялись, как ни странно, не к авангардистской замысловатости и даже не к эротической пряности его ленты, а к тому, что первая мировая война изображалась в ней как сущий Апокалипсис. Трудно поверить, но они извлекли из нафталина совсем уж экзотичный жупел «пацифизм», к которому в славные годы неизменно пристегивалось определение «буржуазный». Неужели, казалось, уроки XX века до такой степени пошли не впрок гражданам воевавшей державы, чтобы можно было обвинять режиссера в... антивоенной позиции?

Однако в те годы никакой «борьбой за мир во всем мире» у нас и не пахло — только что сбили пассажирский самолет из Южной Кореи, нарушивший советскую границу, и бесстрастные голоса дикторов зачитывали грозную ре-

«Одинокий голос человека»

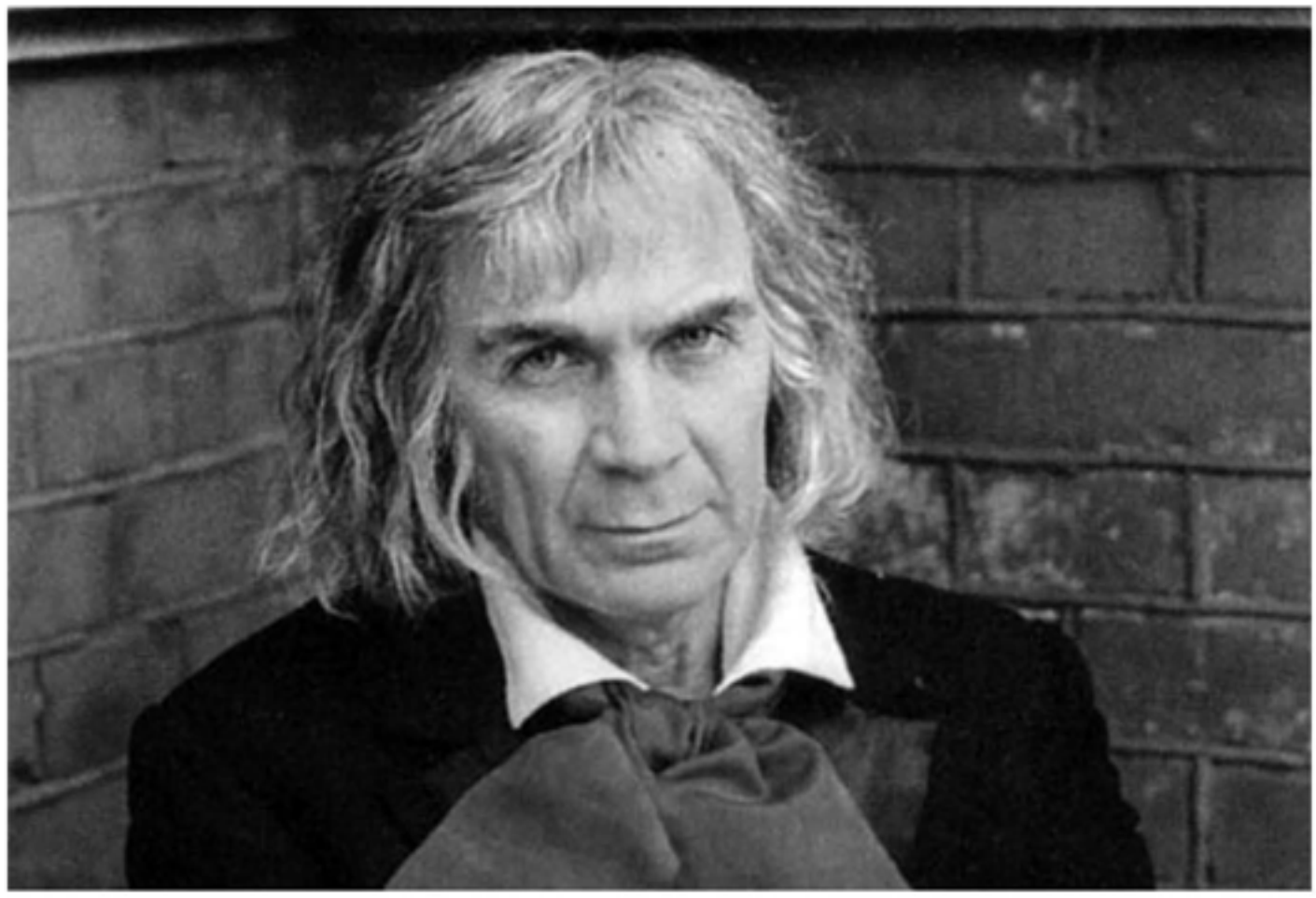
«Альтовая соната. Дмитрий Шостакович»

золюцию Юрия Владимировича Андропова — сбивали, мол, гадов, и сбивать будем. На студии, опять же памятуя о славных традициях, объявили... ну, если не всеобщую мобилизацию, то пока лишь — всеобщее голосование в поддержку этих замечательно милосердных высказываний.

Идя по длинному коридору «Ленфильма», я даже в кои-то веки завернул в партком — запомнить на будущее, как это будет происходить. И — диво дивное: студийцы самого ухоженного и либерального вида, в модных очках и вельветовых пиджаках, сурово насупившись и поджав губы, действительно тянули вверх руки — одобряли, значит, расправу с пассажирами иноземного лайнера. Вспомнишь тут знаменитую метафору Ионеско, в пьесе которого нормальные вроде бы люди — совсем такие, как твои же соседи, приятели, компанейские сослуживцы, — при первом же призывном реве заявившихся незнамо откуда агрессивных животных сами вдруг становятся чужими и незнакомыми и обращаются невесть во что.

И массовые ощущения — вот-вот, мол, начнется — были в стране самые панические. Тогда и снимал Сокуров свою картину. Чем же не угодила властям экранизация, пусть вольная и экстравагантная, классической пьесы «Дом, где разбиваются сердца» — этой «фантазии в русском стиле на английские темы», как витиевато обозначил ее жанр сам Бернард Шоу? Фильмы запрещались у нас не только за их «ненормативную» поэтику, но, главным образом, за то, что показанное ими пусть и в самых замысловатых формах, было чрезвычайно «похоже» на реальность. Изображая балансирующее на краю гибели общество, Сокуров улавливал роящиеся в воздухе флюиды общественного умопомрачения — словно бы и рождающего накатывающуюся на страну катастрофу.

«Что делать, если слева стена, справа — стена, сзади — тигры, а впереди — что-то совсем уж несусветное?..» — спросили раз у восточного мудреца. «Как — «что»?.. — вздернул он брови. — Иди, куда шел!» Сокуров так и поступал — именно эта модель творческого поведения оказывалась, в конечном счете, самой рациональной и... выигрышной. Иные режиссеры прямо-таки азартно сотрудничали с редакторами, а стоило хотя бы удивиться той странной прыти, с которой они на корню калечили свои же замыслы, как, опустив глаза, они принимались мямлить одну и ту же заунывную песню: «Ну, ты же сам понимаешь, старичок...»



«Скорбное бесчувствие»

Где нынче эти сговорчивые ребята? В основном — «опиум для народа» на ТВ поставляют. Словом, жизнь удалась.

Маяковский романтически воспевал «место поэта в рабочем строю» — свое идеальное «место» в самой свободной державе Борис Слуцкий изображал уже не столь возвышенно: «Словно сторож возле снесенного монумента «Свободный труд», я с поста своего полусонного не уйду, пока не попрут» — а в том, что рано или поздно «попрут», многоопытный литератор нисколько не сомневался.

Таких фаталистических настроений Сокуров не разделял: ясно, что «попрут», дай им только волю, но именно поэтому не охранять и даже не оборонять следовало свое «место» — частный «окопчик», а, как предписывали боевые уставы славной эпохи, вести активное наступление по всем фронтам. Он всегда считал, что добро требует постоянных деятельных усилий, а чтобы вышло зло — достаточно... вообще ничего не делать — личное безучастие образовывает тот жизненный вакуум, куда оно и вольется само собой, заполняя эту бессмысленную дыру.

Конечно же, его фильмы прямо-таки подряд клали на полку... но ведь было что класть! В перестройку вдруг оказалось, что режиссер, которого зажимали едва ли не больше всех, — чуть ли не больше всех и снял.

Количество фильмов Сокурова вообще просто неправдоподобно — иные из его ранних лент, вероятно, просто не выявлены, оттого и не учитываются в фильмографиях — например, «Этюды одного дня», пленительный по своей атмосфере лирический репортаж о лете в средней полосе, снятый во ВГИКе. Пользуюсь случаем, чтобы ввести в киноведческий оборот хотя бы само это название. Пробуждение мальчишек в просторной избе — особенно того худенького и серьезного, кто, явно проснувшись от стрекотания киноаппарата, сначала ошарашенно смотрит в камеру, а затем торопливо надевает очёчки — как бы словно для того, чтобы лучше разглядеть... разом улыбнувшихся ему зрителей, — помнится до сих пор.

Сокуров работает с игровым и хроникальным материалом — его подручным инструментом могут быть приемы коллажа, резко обозначающего «склейки» между фактурами, и, с другой стороны, принципы «антикино», вообще отрицающего монтаж. Изображение в его фильмах сродни то расхожему видеоарту, то перекошенным композициям экспрессионизма, то загадочным архитектурным фантазиям, то грандиозной бытийной фреске с дальними горизонтами, окутанными клубящимися туманностями.

Герои Сокурова вовлечены в бытийный поток, оттого так важен для режиссера мотив рода и вообще — кровных и родственных связей. Пронизывая сокуровский кинематограф, этот мотив делает его целостным и органичным, как явление природы. И, как это всегда бывает при глубоко естественном природном процессе, каждый новый фильм рождается словно из предшествующего, дополняя и развивая его мотивы. Так, в фильме «Лето Марии Войновой» (1978) возникнет вполне вроде бы гармоничный образ округлой и радостной комбайнерши. И с ней, и с миром русской деревни он словно попрощается в фильме «Мария», который через десять лет будет снят уже в редком жанре «документальной трагедии».

Самое же радикальное прощание с благостными мифами о родной земле состоится в фильме «Элегия из России» (1992), столь же радикальном опыте «антикино». Эта лента в значительной степени построена на сменяющихся в мерном, заторможенном ритме фрагментах фотографий Максима Дмитриева — классика отечественного фотоискусства из Нижнего Новгорода. Используя его поэтичные и простодушные снимки, Сокуров резко меняет их тональность, рисуя Россию как страну одиночества, томительного молчания и пустых холодных пространств, продуваемых ледяными ветрами. Один из известнейших снимков Дмитриева запечатлел крестьянку, умирающую от голода в Поволжье. В ленте Сокурова она становится символом самой России — измученной, оледеневшей, испускающей последние слабые вздохи.

Но еще раньше, в игровом фильме «Круг второй» (1990), в мир Сокурова пришел нищий, квелый, исхудалый парень, чтобы схоронить отца, в контексте этой символической ленты явно означающего грязно и бесславно почившую советскую государственность. Зрение этого больного, бескровного, косноязычного юноши деформировано и бескрасочно, в его небесах нет Бога, в его России нет людей. Фильм «Элегия из России» словно воспроизводит ви́дение этого персонажа, мучительно пытающегося за напластованиями времени разглядеть истинные черты своей Родины.

ТВ-эфир 2003 года украсил нестандартный сериал «Фильмы моей жизни», созданный Натальей Яковлевой по сценарию Владимира Дмитриева, — «люди Госфильмофонда» выступили здесь в жанре «лирического киноведения». Лучшие наши режиссеры рассказывали с экрана о фильмах, ставших в их творческих судьбах поворотными, и... сами их фигуры как бы подсвечивались

«Ампир»

поисками «братьев по духу»: Иоселиани представлял «Аталанту» Виго, Балабанов — «Стрелочника» Стеллинга... Внутренние сцепления между творцами прошлого и настоящего часто выглядели неожиданными, но оказывались логичными и закономерными.

Сокуров представлял документальные кинопоэмы Роберта Флаэрти и фильм Сергея Эйзенштейна «Стачка». Ну, с Флаэрти все вроде бы ясно —

«Дни затмения»

уроки его неспешных, несуетных и как бы самых «приземленных» кинонаблюдений, овеянных, тем не менее, мощным бытийным дыханием, действительно можно увидеть в неигровых лентах Сокурова.

Эйзенштейн же — оглушает шоковыми эффектами, атакует кричащими кадрами, напористыми ритмами и острым монтажом... Что общего-то у его фильмов с медитативными лентами Сокурова, где длиннейшие и как бы совершенно статичные планы столь мягко перетекают один в другой, что сама их смена кажется чрезвычайным событием? Сам Сокуров, объясняя свои художественные предпочтения, говорил о пластике «Стачки» и о том, как сильно показано в ней само естество русской жизни и отечественной истории. Но ясно было, что между образными системами таких вроде абсолютно несхожих авторов, как Эйзенштейн и Сокуров, существует более глубинное внутреннее родство.

Иные сегодня свято уверены, что кино — не более чем техническое средство для «фотографирования» игры хороших артистов. Великое же кино 20-х делало зримыми бытийные категории: Вера, Небытие, Любовь, Смерть, Свобода, Рождение, Жертва во имя, Воскрешение, Вселенское братство и — вплоть до Эроса и Желания, и всё — с большой буквы.

Оттого советские киноэпопеи 20-х с их устоявшейся репутацией образцовых историко-революционных произведений имеют весьма относительное отношение к социальной реальности: кто в здравом уме и твердой памяти станет изучать историю колхозов по фильму «Земля» Александра Довженко, а взятие Зимнего по «Октябрю» Сергея Эйзенштейна? Оперируя исключительно бытийными категориями, «большое кино» 20-х создавало свой космос, и ленты эти были... некими космическими телами наподобие... «беспредметных»

холстов Казимира Малевича, которые сам он считал порождениями нерукотворных субстанций — окнами в иные пространства и новую реальность. Такими же «космическими телами», как магические холсты Малевича, были и ленты советского авангарда. Они живут вне законов традиционного психологического реализма и канонов пропагандистского искусства — оттого столь часто «не прочитаны» даже известнейшие кинотексты.

«Спаси и сохрани»

Сокуров, кажется, последний по времени художник отечественного экрана, объектом рефлесии которого всецело являются бытийные величины. Иной представитель авторского кино вполне рационально конструирует свои художественные миры и прямо-таки лелеет элементы своей личной, персональной и «фирменной» мифологии. А другой, истинный метафизик — как бы просто «фотографирует» те миражи, что предстают перед его внутренним взором.

Внешнюю формулу метафизического ви́дения прямо-таки с гротескной наглядностью выразил Джорджо де Кирико: неведомые города на его холстах — с пустыми площадями, арками галерей, уходящих в резкую перспективу, монументами неизвестно кому, темными фигурками на дальнем плане и загадочными башнями неизвестного назначения — источают томящую бытийную тайну, некий вопрос, который невозможно даже сформулировать.

Объекты и фигуры у Кирико с их ровной, как в анимации, заливкой цветом по контуру обведены четкой, словно вышедшей из-под бесстрастного лекала чертежника, линией. В кадрах же Сокурова, снятых будто сквозь оптику со сбитым фокусом, — неверные очертания фигур и предметов, из последних, кажется, сил удерживает на экране зыбкий, «размазанный», дрожащий, ускользающий контур. То ли они погружены здесь в некую субстанцию, природу которой не распознать, то ли именно она, подобно океану Соляриса, сгущается на наших глазах в оболочки людей и явлений — то парня, проходящего с ведром за густыми травами и засмотревшегося на приближающийся поезд, то шлейф паровозного дыма, мягко стелющийся над влажными полями, то — какую-то кривую гору, занимающую полнеба, то — штрих дальнего паруса, похожий на мираж, выткавшийся в воздухе, то — белую цаплю, цокающую по паркету на ломких подрагивающих ножках.

Общим местом были рассуждения о том, что Сокуров-де заворожен темой смерти — однако он не всегда варьирует на экране образы именно «частного» угасания. Художники-мистики зримо воспроизводят картины некоего воображаемого инобытия — но применительно к Сокурову и это определение будет не совсем точным. Его кинематограф осваивает скорее ту сумеречную зону между жизнью и небытием, по которой, в общем, каждый из нас уже блуждал в одиночку, — из фильма в фильм, и с удивительным разнообразием Сокуров воспроизводит саму субстанцию — опять же не частного и индивидуального, а некоего всеобщего и всеобъемлющего «Сновидения как такового».

Григорий Михайлович Козинцев считал, что сны, изображенные истинным художником, больше похожи на реальность, чем сама она, — то есть

резче и нагляднее, чем картины обыденности, выражают образную суть ее конфликтов, надломов и тенденций. Словом, сон в искусстве является иносказанием, поддающимся внятной логической расшифровке. В этой функции, собственно говоря, он выступал и в работах Фрейда.

Сны в кино обычно играют роль предельно наглядной проекции реальных конфликтов, комплексов и обстоятельств, выраженных в символической форме. Так, если кощунственно допустить, что сновидения, изображенные в таких шедеврах, как «Иваново детство» или «8½», не часть неделимого целого, а некие поэтичные «фильмы в фильме», то сами по себе они действительно предстанут вполне закругленными авторскими высказываниями, построенными по законам образных иносказаний. В фильмах с фрейдистской закваской — скажем, в «Завороженном» Хичкока — сновидения героев являются прямой проекцией событий и обстоятельств их жизни: буквально каждая деталь в них поддается прямо-таки детективной «расшифровке», точность которой зависит от квалификации психоаналитика. У Сокурова же сон похож именно на сон, а не на систему изящно выстроенных символических значений.

В сочинениях Фрейда не встречается, кажется, описание и, так сказать, «толкование» главнейшего структурного мотива «типового» сна, а именно — фатального недостижения чего бы то ни было, выраженного в форме болезненного увязания в неудержимо разрастающихся преградах и препятствиях, мешающих совершить простейшее действие, — скажем, переместиться из пункта А в пункт В.

Сначала, как правило, идет путаница с рассыпавшимися, разбежавшимися по сторонам и попрятавшимися предметами, которые не сгрести даже в кучу. Или же, напротив, вещей становится вдруг так много, что их просто не на чем доставить к месту назначения. Коронный же прием коварного подсознания — это «надстраивание» пространства, которое нужно преодолеть: оно растягивается, усложняется, видоизменяется и играет с тобой во сне, как

кошка с мышкой. Сокуров блестяще выразил и как бы растворил в повествовательной ткани своих фильмов саму материю этой фатальной недостижимости призрачной цели.

«Беседы с Солженицыным»

Эта механика самого «обыкновенного», а не заряженного какими-то особенными смыслами сновидения с особой наглядностью явлена там, где герои Сокурова вне всякой обыденной повествовательной логики словно увязают в некоей плотной и неодолимой субстанции, что сковывает движения и сопротивляется любому их намерению.

Так, написание простейшего прошения в полицейском участке требует от изможденного парня из «Тихих страниц» (1993) прямо-таки титанических усилий и не приводит вообще ни к чему — словно он внезапно позабыл грамоту или разучился писать. Или — Сталин в фильме «Телец» (2000), проходящий к больному Ленину по коридорам и лестницам усадьбы в Горках, словно ищет его наугад — преодолевая, да еще с разными страннейшими заминками, остановками и перетаптываниями на месте, столь долгое расстояние, что кажется, будто он движется по лабиринту, а до цели не дойдет вообще никогда. Повидав все же Ильича и разнюхав, что к чему, из Горок он отъезжает вообще... дважды, как при «неправильном» монтаже или «не туда» подклеенном дубле — причем второй раз возникая под окнами как по волшебству, когда ему вроде бы нет обычных резонов возникнуть на том же самом месте. Кажется, что эта фигура — то ли фантом, не отпускающий смятенное воображение встревоженных зловещим визитом обитателей усадьбы, то ли — некий зримый, припахивающий серой след, не успевший растаять в сгустившемся воздухе. Этот все уходящий и тем не менее никуда не исчезающий Сталин выглядит здесь даже более жутко, чем фатальное воскрешение вроде бы вконец погребенного тирана в фильме Тенгиза Абуладзе «Покаяние».

«Читаем блокадную книгу»

Лента Сокурова «Фауст» (2011) завершает его грандиозную постройку — цикл фильмов «Молох», «Телец», «Солнце». Это подчеркнуто в титрах, и сам режиссер настаивал, что именно она, снятая по мотивам трагедии Иоганна Вольфганга Гёте, является ключом ко всей его тетралогии. Неужели оттого только, что изображенные в ней тираны XX века — Гитлер, Ленин и не слиш-

ком известный у нас даже по имени Хирохито — заключили пакт с нечистым и этим уподобились Фаусту? Но... это объяснение какое-то куцее и внешнее.

Возможно, развивая тему тиранов, Сокуров обратился здесь именно ко Второй части трагедии, к ее грандиозному Пятому акту — где Фауст с Мефистофелем, бросая вызов природе и губя массу народа, возводят на морских отмелях какие-то малопонятные сооружения во имя светлого будущего. Ясно, что для современников Великих строек на костях эти картины не были такими уж отвлеченными, и Борис Пастернак перевел это место так, что откровеннее некуда:

Бедной братии батрацкой
Сколько погубил канал!
Злой он, твой строитель адский,
И какую силу взял!
Стали нужно до зарезу
Дом ему и наша высь.
Он без сердца, из железа,
Скажет — и хоть в гроб ложись.

Ясно, что переводя строки Гёте, поэт думал не об одном Мефистофеле, и от начала второй строфы просто вздрагиваешь. Но темы власти как таковой в этом фильме вроде бы нет, и никто в нем даже отдаленно не напоминает какого-либо известного тирана.

Все свои греховные и преступные поступки Фауст в этой ленте совершает словно бы сам и даже без особого наущения Нечистого. И когда в финале он буквально побивает Мефистофеля даже не каменьями, а огромными валунами и с патетическими возгласами о счастье, которое он принесет благодарному человечеству, устремляется «дальше... дальше... дальше...», то, с одной стороны, в этом можно увидеть своеобразное «очищение от скверны» — освобождение от духа зла, докучливого Мефистофеля.

Но этот же финал может выглядеть и как полное ему подчинение: ведь дряблая оболочка Мефистофеля для Фауста с его ущербной, запроданной душой давно уже ничего не значит, а вместе с нею отброшено и чувство вины за свои вольные или невольные деяния. Это — не освобождение от зла, а рождение сверхчеловека, освобожденного от химеры души и устремленного как бы к новым величественным миражам, а по сути — в ледяную пустыню оди-

ночества. В этом отношении «Фауст» действительно может выступать «приквелом» к циклу фильмов Сокурова о тиранах.

Они оказались сняты словно «на вырост». Фоном для восприятия «Молоха» служили демонизированные нацисты Лукино Висконти — и лента Сокурова ошарашивала тем, что снижала верхушку рейха до уровня заурядных обывателей. Гитлер в тесной маечке и семейных трусах небесного цвета и Ева Браун, от души отвешивающая ему пинка острым носком своей туфельки, живо напоминают здесь героев Зощенко, а не Рихарда Вагнера.

В «Молохе», причем совершенно неожиданно, Сокуров проявил себя как сатирик, тонко высмеивающий высокую политику и ее ритуалы с точки зрения здравого смысла. Как, скажем, не изобразить всю нелепость ситуации, когда «близкий круг» вождя, изнемогая от усталости, во время скудных, принудительно вегетарианских трапез принужден слушать его нескончаемую болтовню о том о сем и ни о чем. Этот поток высочайшего бреда, где мысль, как блоха, скачет с предмета на предмет и нигде не останавливается, позже станут почтительно именовать «застольными беседами». Чаще же комизм, пропитавший кадры «Молоха», очень скрытый и внутренний, и возникает из сущностного несоответствия персонажей ленты и их затхлого мирка — бытийному космосу и самому мирозданию.

В фильме «Телец» за ошарашивающими картинами телесной немощи и умственного распада угасающего Ленина, немыслимыми в былом советском кино, как-то не слишком оценили виртуозно точное изображение механизма власти как таковой — власти, способной отправлять свои механические функции вполне самостоятельно и независимо от тех фигур, которые ее олицетворяют.

Ощущение от прозябания при затхлой, провинциальной, все умирающей, но никак не сдающейся многолетней диктатуре — в своих литературных ви́дениях Хорхе Луис Борхес передал образом блужданий по лабиринту, из которого нет выхода. Удушающую атмосферу иерархичного авторитаризма Сокуров представил в виде тягостного и опять же безвыходного ночного кошмара, засасывающего и погружающего в пучину личного безумия самих его отцов-основателей.

«В средневековой картине мира верх и низ, выше и ниже имеют абсолютное значение как в пространственном, так и в ценностном смысле. [...] Иерархическое движение по вертикали определяло и отношение к времени. Время мыслилось и представлялось как горизонталь. Время не имело существенного значения для иерархического подъема. Поэтому не было представления о прогрессе во времени, о движении вперед во времени»[1].

Отчего, скажем, нынче насаждается культ спорта, а не искусства? В спорте каждый последующий рекорд как бы отменяет предыдущий, а искусство, оставаясь само собой, живет и развивается в бесконечно струящемся потоке времени. Культ телес и спортивных достижений, обращенных в повод для диких массовых шабашей, в стране с вопиюще немощным и удивительно неспортивным населением обрел прямо-таки нечеловеческие размеры, и не случайно временщикам так полюбился «новый символ Петербурга» в виде символического, таранящего небеса, вздыбленного фаллоса, вознесенного выше куполов и ангелов.

Этот проект зримо воплощает идею антидемократического неравенства — окостеневшую «вертикаль власти». До чего было отрадно, когда такой вроде бы герметичный мастер, как Сокуров, в борьбе с этим страшным сооружением занял «старомодную» гражданскую позицию! Истинный метафизик, разумеется, не стал терпеть столь наглое посягательство на благородную горизонталь Петербурга, воплощающую идею Божественной Вечности. Ведь есть вещи, которые нужно отстаивать «всегда и при любых обстоятельствах».

---

[1] Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 436.

Путешествия внутрь себя

ЗАРУБЕЖНЫЕ КРИТИКИ О ФИЛЬМАХ АЛЕКСАНДРА СОКУРОВА

«Мать и сын»

«Мать и сын» — фильм о Смерти, о Любви, о Милосердии. Любовь матери и сына выходит за пределы привычных представлений о любви, проходя очищение неотвратимостью смерти. Смерть ожидает их обоих, как абсолютный, неизбежный факт: умрет мать, сын останется один. Кажется, время, словно из вежливости, замедляет свой ход, достигая темпа, при котором осторожное движение любви имеет шанс продлиться, хотя бы еще немного: действия размеренны, лишены суетности, которая может лишь приблизить конец. Герои достигли состояния, отмеченного эмоциональной и духовной благодатью. Они существуют словно вне собственной жизненной истории, все окружающее стало для них чуждым, мир, лежащий за пределами их собственного, больше никак на них не влияет. Теперь существуют лишь жесты, едва уловимые движения, полные утешения, заботы, нежности. Сын гладит мать по волосам, укутывает ее в одеяло, кормит из бутылочки. Мать отвечает легкими прикосновениями — это все, на что хватает ее угасающих сил.

В некотором смысле это те отношения, которые должны оставаться скрытыми от чужих глаз. Священная, религиозная связь, не усложненная извращенными и навязчивыми контекстами современного анализа. Это взгляд на человечность поистине метафизического уровня; при этом Сокуров без колебаний признает трагическую природу смерти. Она тяжело нависает над всем, пропитывая тоской каждый жест, отягощая своим незримым присутствием каждое действие. Кажется, даже окружающий пейзаж погружается в траур, словно предчувствуя скорую кончину матери. Боль и горечь, которыми проникнута картина, — напоминание о Страстях Христовых, но это страсти не больной матери, а сына; не умирающего, а того, кому предстоит остаться в одиночестве.

Диалоги кажутся странным образом отрешенными, слабыми, ненужными, тщетными, словно любовь и взаимопонимание между этими двумя освободили их от всякой потребности в языке. Когда же они разговаривают, кажется, что слова, ими произносимые, абсолютно бесцельны, лишены какой-либо сути. Они не способны утешить или прояснить что-либо, поскольку знание, заключенное в каждом жесте, говорит лучше всяких слов. Слова отягощены психологическими подтекстами, излишней сложностью, болью. Лучшим доказательством тому служит последний разговор матери с сыном, когда они обсуждают причины, которыми можно оправдать жизнь и смерть. Это бессмысленный и жестокий диалог, он лишь с новой силой разжигает чувство скорби.

Сын выходит из дому, погружаясь в завораживающий пейзаж. Именно в этих сценах, долгих, медлительных, почти онемелых, картина достигает подлинных высот магической красоты. Пейзажи Сокурова не отягощены стремлением к реалистичности. Сцены перевоплощаются в настоящие кине-

матографические полотна, ассоциирующиеся, скорее, с живописью, чем с кино, утопающие в ирреальном переливчато-опаловом свете. Эти виды, словно рожденные сновидениями, отсылают к работам немецких художников-романтиков XIX века, в частности, Каспара Давида Фридриха, практически все пейзажи которого окутаны мягкими молочными отблесками. Необъятность и мистическая возвышенность природы порождают особую одухотворенность, не имеющую ничего общего с формулами христианской традиции. Любовь и нежность, пронизывающие тонкие призрачные пейзажи Сокурова, словно эхо, отражают характер отношения героев друг к другу — то же внимание к мелочам, та же неспешная ласковость и забота.

Вся эта красота также существует в определенном ритме, в особом времени, диктуемом неизбежностью смерти. Зритель оказывается лицом к лицу с неотвратимостью собственной смерти и смерти других.

Уже давно кинематограф не порождал чувств, сравнимых с теми, что вызывает эта картина.

Ник Кейв, The Independent

«Молох»

Вопреки ожиданиям, Гитлер Сокурова оказался невротиком и ипохондриком, большую часть времени ноющим о своем плохом здоровье. В кругу его приближенных — загадочная Ева Браун и придурковатый Мартин Борман; лишь Йозеф Геббельс, кажется, еще сохранил остатки разума. Декор картины вызывает в памяти вычурную нацистскую атрибутику «Ночного портье» Лилианы Кавани, мрачные сцены в интерьерах временами кажутся снятыми сквозь стенки осушенного аквариума, а выбор места действия — убежище фюрера в Альпах в районе Берхтесгадена — выбранным почти случайно.

Для визуализации природы зла автор прибегает к карикатуре и гротеску.

Сама идея вывести в кино фигуру Гитлера кажется поразительной. Обратиться к такому персонажу, тем более после «Матери и сына», герои которых анонимны, — смелый шаг. Важно, что картина снята в 1999 году, она подводит черту под XX веком, в котором фашизм был наиболее мощным, во многом знаковым явлением.

В картине Сокурова видна попытка рассмотреть само понятие истории через судьбы исторических персонажей, но одновременно — и признание невозможности ее постижения.

Все размышления и труды о Гитлере будто подняли его на вневременную ирреальную высоту — не случайно так сильны в фильме кадры с замком, висящем где-то в небе, на вершине горы. Кажется практически невозможным взглянуть на Гитлера как на человека. Похожие чувства отчуждения и непостижимости лежали и в основе размышлений Федерико Феллини в «Амаркорде».

Уникальность картины в том, что понятие «психологический реализм» переворачивается в ней с ног на голову. Непонятно, смотрим ли мы на события с позиций самой истории, или же это «проецированный» взгляд (субъективный взгляд Гитлера или, пользуясь термином Пазолини, «свободная косвенная субъективность»), или же мы занимаем некую промежуточную позицию. Специфические фрагменты кинохроники делают эстетику картины еще бо-

лее сложной: Сокуров сознательно создает препятствия для неоднозначных психологических и исторических трактовок подлинных событий эпохи, для неоднозначных интерпретаций самой картины.

Бенджамин Хэллиган, Central Europe Review

Говоря о философском контексте «Молоха», хочется вспомнить работы Ханны Арендт, которая строила анализ феномена фашизма вокруг понятия «банальности зла». Эта идея возникает в кульминации фильма (если, конечно, уместно говорить о кульминации как таковой в фильмах Сокурова), когда Ева Браун заявляет о глубине своих чувств к фюреру, при этом говоря: «Ты всегда боялся банальности. Вот почему ты стал таким жестоким». Ева Браун любит его, невзирая на то что он — фактически ничто, пустое место, ноль. Фашизм представлен на экране как некая омертвевшая или гниющая субстанция. Субстанция предельно скучная и асексуальная, полностью противоположная (или, напротив, парадоксальным образом взаимосвязанная) той, что изображала в своих картинах Лени Рифеншталь.

В книге «Массовая психология фашизма» Вильгельм Райх отмечает, что данная идеология действует в качестве «телесного панциря» (body armor). Сокуров демонстрирует, до какой степени разросся этот панцирь и насколько неэффективным и разрушительным оказался для его обладателей. Об этом говорит то, что нацисты так и не смогли найти друг с другом общий язык, Гитлер не мог иметь нормальные отношения с Евой Браун, даже выражение искренней любви в пространстве фашизма в конечном итоге становится абсолютно бессмысленным.

Эндрю Джеймс Хортон, Central Europe Review

«Телец»

Впервые в российском кино пиетет перед Лениным, которого требовал культ личности вождя, был отброшен. Место преклонения занял суровый реализм, далекий от идеалов социалистического. Пятидесятитрехлетний Ленин в картине — человек надломленный, безумный, что-то невнятно бормочущий, неспособный узнать даже угрожающую фигуру Иосифа Сталина.

Сними Сокуров эту картину пятнадцать лет назад, ее постигла бы судьба его предыдущих (шести) работ, запрещенных цензурой и спрятанных на самую дальнюю полку. По словам режиссера, его, возможно, арестовали бы еще до начала съемок. Однако культурный климат страны изменился столь сильно, что невозможная по прежним меркам лента не вызвала даже легкого всплеска негодования. Критики сосредоточили внимание исключительно на кинематографических качествах фильма, а на его политическую составляющую практически не обратили внимания.

«Тельца» нельзя назвать чистым актом ревизионизма, логически предсказуемой антитезой к дюжинам восторженных биографических лент, снятых прославленными советскими режиссерами. В сценарии нет и намека на демонизацию фигуры Ленина: напротив, «Телец» рисует до странности нейтральный портрет неприятного больного старика, фокусируя внимание на его человеческих промахах и личных разочарованиях. Сокуров не хочет, чтобы его

работу рассматривали в качестве корректирующего постскриптума к ряду канонических байопиков. «Это не политический документальный фильм, я не ставил себе цели сделать политическое заявление. Это картина о человеке, об одном из нас», — отмечает он.

«Телец» — второй фильм из задуманной Сокуровым тетралогии о выдающихся правителях XX века. В первом, «Молохе», автор представил портрет Гитлера как человека, хронику его последних недель у власти, проведенных вместе с Евой Браун в их доме. В обеих работах Сокуров сосредоточивает внимание на мощном чувстве разочарования, которое испытывают мировые вожди, размышляя о том, чего достигли. «Жизнь у этих людей не сложилась. [...] Оба пытались изменить мир грубым и жестоким вмешательством в жизни других. Ни один не достиг своей цели. Мне их искренне жаль», — говорит режиссер.

Изображение в фильме словно подернуто дымкой, расфокусировано, для достижения этого эффекта были использованы специальные пластиковые и стеклянные фильтры. Режиссер поясняет, что таким образом он стремился придать картине характер живописного полотна, а вдохновением ему служили работы Веласкеса и Рембрандта. Однако в результате, скорее, появляется ощущение, что мы смотрим на все глазами старика, замутненными развивающейся катарактой.

Несмотря на желание режиссера вызвать в зрителе сострадание, а не осуждение, искренне пожалеть умирающего Ленина все же трудно. Весь фильм пропитан его неутоленной, страстной жаждой насилия.

Амелия Джентлмен, The Guardian

«Русский ковчег»

В «Русском ковчеге» ощутимо влияние Андрея Тарковского, эстетика Сокурова здесь перекликается с поздними картинами режиссера, так же часто использовавшего длинные планы. «Моноплановая стратегия», беспрецедентная по сложности, но позволяющая добиться эффекта течения времени в рамках одного кадра, создала невероятные трудности, каждая из которых грозила сорвать съемки «Ковчега»: свет мог погаснуть в самый неподходящий момент, актеры — запороть реплики, объектив мог запотеть при переходе с улицы в помещение музея. Однако рассматривать «Русский ковчег» в свете всех этих технических особенностей означало бы упустить суть, истинную цель, которую преследовал Сокуров, используя моноплановый формат. Гораздо более поразительным качеством картины является легкость, с которой зритель забывает, что смотрит фильм, снятый одним планом. В финале картины техническая изощренность становится все менее очевидной, отступая под натиском меланхолического флера, пронизывающего сцену последнего выхода императорской семьи из Зимнего дворца.

Становится ясно, что название «Русский ковчег» четко отражает цель фильма — защитить, сохранить исчезающую культуру. Не случайно Сокуров выбрал слово «ковчег»: мы понимаем, что сам музей (возможно, вернее будет сказать — сам фильм) и есть тот ковчег, которому предначертано вечное плавание. Таким образом, картина, несомненно, демонстрирует свою актуальность и в контексте современного европейского кино. Нельзя не отметить,

что центральный мотив рушащейся цивилизации роднит работу Сокурова с целостной кинематографической традицией конца XX века, также представленной картинами «Седьмой континент» (1989) Ханеке, «Долина Авраама» (1993) Оливейры, «Обретенное время» (1999) Руиса.

«Русский ковчег», пожалуй, можно считать высшей точкой развития эстетики режиссера, ее кульминацией. Его «ковчег» представляет собой корабль времени — или нескольких временны́х пластов, — хранящий в своих недрах гораздо больше, чем все бесценные сокровища Эрмитажа. В фильме рождается новый вид монтажа, построенного не на сочленении в определенном порядке отдельных пространственно-временных фрагментов, а на последовательной, буквально поминутной трансформации самой мизансцены и на организации в едином пространстве многочисленных временны́х интервалов. Следовательно, можно сказать, что кадр отныне означает не единение пространства и времени, а потенциальную возможность отражения множества временных пластов, способных рассказать историю пространства.

Майкл Дж. Андерсон, tativille.blogspot.com

Гид по сокровищницам Эрмитажа, печальный взгляд на аллеи русской истории или демонстрация технической виртуозности: выбирайте, что хотите. Александр Сокуров доказывает, что его уникальный творческий метод, одновременно достаточно приземленный и абстрактный, набирает силу и размах. Его новая картина «Русский ковчег» развивается единым девяностоминутным планом, и каким-то чудом мы счастливо проникаемся ее ритмом, как дети, восторженно увлеченные вечерней сказкой. Камера скользит по галереям, словно взгляд невидимого посетителя; впереди незнакомец в черном пальто, он заговаривает с посетителями и мягко, хоть и критически, «кудахчет» что-то об искусстве. Сокуров, однако, снял не документальную картину, какими бы тщательными и точными ни были его исследования живописных полотен, а скорее, коллекцию миниатюрных горьких драм — взгляните на детей императорской семьи или на слепую женщину, ласкающую мраморную скульптуру. В результате получилась непроницаемая, туманная картина, отмеченная, однако, неким благословением ясности; возможно, проведя столько времени среди великих мастеров прошлого, начинаешь перенимать некоторые их черты.

Энтони Лейн, New Yorker

«Солнце»

После мрачного «Молоха» (1999) и проникнутого безысходностью, почти траурного «Тельца» (2001) «Солнце» кажется едва ли не оптимистической картиной. В конце концов, это фильм о примирении. Несмотря на все трудности, глава армии США и император Японии приходят к взаимопониманию. Генерал Макартур решает, что Хирохито не следует объявлять военным преступником. Император, в свою очередь, отрекается от своего божественного статуса и оказывает поддержку американским оккупационным силам.

Сокуров практически не затрагивает тему участия Хирохито в военных преступлениях. «Это не документальная и не политическая картина, — отмечает он. — Все мы знаем, что произошло с Японией: страна была очень агрессивной, вторгалась в другие государства и должна была поплатиться за это. Меня же интересовали искусство, жизнь и люди».

Подготовка к съемкам длилась десять лет, в течение которых режиссер много раз приезжал в Японию. «Лишь постепенно я начал понимать сущность этого персонажа. Хирохито привлекал меня не только как человек и историческая фигура, но и как личность, существовавшая в особых, очень необычных условиях. Внезапно я увидел образ человека, гуманиста, тем не менее непосредственно связанного с войной и убийствами, с жестокой бойней, со злом. Эта ситуация напоминала мифологический сюжет. Я снимаю кино не о диктаторах, а о людях выдающихся, отличных от всех остальных. С виду они обладают абсолютной властью, но на деле человеческие пороки и страсти определяют их действия в гораздо большей степени, чем внешние обстоятельства. Личные качества и характер сильнее любых исторических контекстов».

«Солнце» представляет собой тщательное, сосредоточенное исследование личности, характера. Сквозь объектив камеры режиссер смотрит на изучаемый объект с тем же неиссякаемым интересом, с каким сам император изучает своих ракообразных; смотрит пристально, вглядываясь в его жесты, походку, манеру говорить и держаться.

Сокуров — авантюрист, игрок, несмотря на сложившуюся репутацию мастера угрюмых элегий на темы русской жизни. Стилистически картина «Солнце» схожа с одной из его самых ранних и наиболее характерных работ «Скорбное бесчувствие» (1982—1987), снятой по мотивам пьесы Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца». В этой картине кадры кинохроники, фиксировавшие полеты цеппелинов, марширующие войска и самого Бернарда Шоу, вплетались в почти театральную, при этом натуралистическую драму о безумствах компании чудаков, засевших в загородном доме и словно не замечающих ужаса и разрушений вокруг. В «Солнце» мы видим то же болезненное несоответствие между сценами повседневного быта императора и теми, в которых отражена страшная реальность эпохи. «Мы видим разрушенную страну, умирающих людей, — говорит Сокуров. — И при этом наблюдаем, как император пишет стихи, изучает историю своего народа, неизменно придерживаясь четкого распорядка дня. Для него ничего не изменилось. Он продолжает жить так, как жил прежде».

Создавая свою визуальную палитру, режиссер неизменно обращается к живописи великих матеров. В «Матери и сыне» чувствовались мотивы творчества немецкого романтика Каспара Давида Фридриха. Вдохновением для «Отца и сына» отчасти послужили акварели Уильяма Тернера. Визуальное решение «Солнца», которое Сокуров снимал и как оператор, отсылает, по его словам, к работам Рембрандта. Особенно это касается освещения в сценах в бункере Хирохито — густого, насыщенного, пропитанного мраком.

Картина «Солнце», изобилующая длинными планами, с ее размеренным ритмом и преимущественно темными, блеклыми красками скорее всего отпугнет западную массовую аудиторию точно так же, как и многие более ранние работы Сокурова. Тем не менее отсылки к знакам американской культуры — упоминание сигарет, шоколадок Hershey и Чарли Чаплина — в сочетании с сюрреалистическими образами американских солдат на фоне экзотической фауны в императорских садах, кому-то могут показаться довольно комичными. «Японцы любят посмеяться, — отмечает Сокуров. — Они гораздо более веселые и жизнерадостные, чем европейцы».

Джеффри Макнэб, Sight&Sound

«Александра»

«Александра» — первый за много лет откровенно политический фильм Сокурова, хотя сам автор наверняка склонен отрицать такую точку зрения. Картина, в которой главную роль с потрясающей глубиной сыграла легендарная оперная певица Галина Вишневская, раскрывает перед нами жестокую суть войны — грубую, сокрушительную и уродливую, — при этом не показывая ни единого сражения. Раны, наносимые ею, глубже и болезненнее физических. Истерзанная бесконечной войной (будь то война в Чечне или где бы то ни было), душа выцветает, блекнет, угасает. И монохромная цветовая палитра Сокурова, ставшая отличительной чертой его авторского стиля, словно иллюстрирует эти метаморфозы.

«Александра» рисует мир одновременно очень специфический и универсальный. Действие происходит в Чечне, и размышления и сомнения Александры о том, «что есть родина?», безусловно, сами по себе становятся жесткой критикой чеченского конфликта. Однако через это кажущееся бесконечным противостояние Сокуров размышляет об опыте войны как о целостном явлении, делает это не поверхностно-сентиментально, а раскрывая истинный ужас утраты элементарных человеческих качеств.

Джей Вайсберг, Variety

Тонкий и одновременно почти осязаемый, мистическим образом сочетающий легкость и горечь, фильм Александра Сокурова «Александра» повествует о войне как таковой и об оккупации Чечни российскими войсками в частности — и при этом в нем нет ни одной батальной сцены.

В своей последней книге по истории российского военного кино киновед Дениз Янгблад отмечает, что полдюжины фильмов, посвященных чеченскому конфликту, можно разделить на две категории. Интернационалистские фильмы, как, например, «Кавказский пленник» Сергея Бодрова, романтизирующие конфликт: чеченцы здесь — чужаки, представители инородной восточной культуры. Другие же картины — шовинистского характера, вроде «Войны» Алексея Балабанова, которые, словно аварийный сигнал, предупреждают об опасности, о поглощающем людей варварстве. «Александру» нельзя вписать ни в одну из этих категорий. Конфликт здесь — экзистенциальное состояние; по словам Сокурова, предмет его исследований — «вечная жизнь России... В фильме нет ни одного слова, которое не могло бы быть произнесено и сорок лет назад». (Не позволяет ли это говорить о России как о вечно оккупированной стране?)

В отличие от своих предшественников, Сокуров настаивал, чтобы съемки картины проходили в Чечне. Сама земля, сам воздух могли поведать о многом. Камера маневрирует, выхватывая четкие полосы света на земле; цвета блеклые, выгоревшие, с дорог поднимаются клубы пыли. Результат — тонкая, пожалуй, чересчур изощренная картина, парадоксальная эфемерность которой все же не позволяет назвать ее угнетающей. Возможно, Сокуров и не проясняет ситуацию в Чечне, но, пристально фиксируя путешествие Александры на фронт, словно высвечивает подлинную реальность этой страны.

Дж. Хоберман, The Village Voice

«Элегия дороги»

Картину «Элегия дороги» (2001) представляют как документальную, однако на самом деле ее связь с документалистикой — если о таковой вообще можно говорить — кажется весьма зыбкой. Фильм представляет собой серию онейрических образов — фрагментов путешествия, — пассивным участником которых оказывается безымянный рассказчик (сам точно не знающий, кто он такой).

Такие картины, как «Мать и сын» и «Молох», закрепили за Сокуровым статус мастера длинного плана. Однако «Элегия дороги» раскрывает иные грани его мастерства. Монтаж изображений в картине — по меркам режиссера — отличается невероятной, бешеной скоростью. Благодаря этому, а также закадровому голосу, зачастую перекрывающему диалоги, и богатому музыкальному сопровождению (в фильме использованы фрагменты произведений Шопена, Глинки, Малера и Чайковского), «Элегия дороги» воспринимается и переживается как гораздо более плотная, глубокая и многоплановая работа — в сравнении с более известными картинами режиссера.

Сокуров, однако, доказывает, что отличие его как режиссера заключено не только в особых методах работы — картина, безусловно, сразу идентифицируется с ее автором, несмотря на то что с технической точки зрения она во многом отличается от его предыдущих фильмов. Сходство здесь заложено на более глубоком уровне — это неугасающий интерес к таким темам, как метания духа и потеря идентичности. В предыдущих картинах Сокуров исследовал эти мотивы в контексте жизни обычных людей (можно вспомнить «Круг второй» и «Мать и сын»), мировых лидеров, пойманных в ими же сплетенные политические сети («Молох» и «Телец») или даже в контексте геополитического положения России в постколониальном мире («Дни затмения», 1988). Все эти мотивы отчетливо звучат и в «Элегии дороги», возможно, даже более явно, чем в иных работах режиссера.

Отчуждение от реальности в «Элегии дороги» становится практически буквальным, и в целом легко предположить, что сам фильм мог бы быть лишь сновидением. Рассказчик, очевидно, не знает, кто он такой; на протяжении практически всего своего пути он, судя по всему, понятия не имеет, куда идет и зачем; кажется, он полностью подчиняется воле некоей высшей силы (в какой-то момент он спрашивает: «Кто играет мною так вольно?»). Подобное сновидческое состояние, уносящее нас от реальности в ее самых базовых проявлениях, кроме того становится метафорой более абстрактного отрыва, который мы можем испытывать в реальной жизни через процесс отчуждения. И все же «Элегия дороги» — в большей степени картина о свободе, нежели об «угнетении духа».

«Элегия дороги» практически не дает ответов и, как и многие другие картины режиссера, оставляет зрителя в тревожном недоумении. Картина заканчивается, когда рассказчик обретает самого себя, но, как всегда у Сокурова, этот финал становится не четкой логической развязкой, а началом иного этапа глубинного путешествия внутрь себя, нового экзистенциального исследования. Возможно, это путешествие завершилось, но впереди еще долгий путь.

Эндрю Джеймс Хортон, kinoeye.org

Перевод с английского Елены Паисовой

Р Е П Е Р Т У А Р

«Еще один год»,
режиссер
Майк Ли

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Four seasons

Прошел целый год после Канна-2009 и аккурат в начале следующего фестиваля в наш прокат вышел «Еще один год» Майка Ли, никаких наград не получивший, кроме высших оценок в рейтинге критиков. Между тем, эта человечнейшая картина доступна в своей высокой простоте каждому зрителю, еще не забывшему, что он не «бессмертный». Однако для фестивальной конъюнктуры это кино почившей эпохи. Более того, почти такое кино, но растянутое на сезоны без потери исполнительского качества, теперь можно увидеть в лучших американских сериалах, сделанных для кабельных каналов. Такая вот мутация «видов и жанров». Но Майк Ли и в этой ситуации остается непобежденным маэстро английского реализма. И не устает повторять, что режиссер всегда снимает, в сущности, один и тот же фильм. Хотя на протяжении его карьеры мрачноватые картины сменяются менее безнадежными. Следуя такому биоритму, после отчаянно терпеливой, но анархической «Беззаботной», он должен был снять «Еще один год». Драму жизни, а не драму в жизни. Майк Ли, драматург и режиссер, не забывает об этом классическом открытии драматургии Чехова ни в прошлом веке, ни в нынешнем.

В традиционном — актерском — английском фильме, в котором сменяются четыре времени года, нет ни капли радикализма. Зато есть на сегодняшний взгляд бессюжетность,

«Еще один год»
Another Year
Автор сценария, режиссер **Майк Ли**
Оператор **Дик Поуп**
Художник **Саймон Бересфорд**
Композитор **Гэри Йершон**
В ролях: **Джим Бродбент, Лесли Мэнвилл, Рут Шин, Питер Уайт, Оливер Молтмен, Дэвид Брэдли, Карина Фернандес, Имелда Стонтон**
Thin Man Films, Focus Features International, UK Film Council, Film4
Великобритания
2010

свойственная самому течению повседневности, куда неизбежно вплетаются фабульные перипетии (смерть родственницы, знакомство с невестой сына, рождение ребенка, приезд друга на барбекю), мало что меняющие в самом этом течении — дружественном, отчужденном или тоскливом до кома в горле.

«Еще один год» — картина о счастливой старости и о кошмаре старения, убывании каких бы то ни было возможностей. А значит, просто-напросто о смысле жизни.

Английскость, непременно упоминаемая в связи с Ли, тут распределена

«Еще один год»

по ролям пожилой, консервативной, вполне смешливой супружеской пары и эксцентричной подружки этого благонравного, нисколько не буржуйского семейства. Парочку инженера-геолога и психотерапевта играют Джим Бродбент и Рут Шин. Сказать, что играют они в лучших традициях английской школы, означает, что эти традиции живы в английском кино, пока жив Майк Ли. Других конгениальных примеров что-то давно не видать. Такое поразительное (и для англичан) перевоплощение возможно в результате долговременных репетиций (чем Ли, как известно, занимается) и совершенно не калькирует актерское существование на сцене. Сказать, что «Еще один год» — пьеса в четырех актах (соответствующих four seasons), значит, не понимать сути кино Ли и роли его оператора Дика Поупа, снимавшего солнечную сторону улиц северного Лондона в «Беззаботной», а теперь — южный Лондон в меланхолическом свете.

В «Беззаботной» Ли нарушал стереотип меланхолии, каким он видится неулыбчивым поклонникам независимого кино (а то и жуткого слова «артхаус»). Теперь Ли нарушает законы витального сопротивления небытию. Иначе говоря, упадку душевных усилий, который ощущает в его новом фильме как бы постаревшая Поппи — «беззаботная» по типу характера. Теперешнюю «беззаботную», незамужнюю, истерзанную безлюбьем и алкоголем, зовут Мэри, а играет ее с уморительными ужимками, жалким достоинством, самоотверженной беззащитностью, вспышками обид, кокетства и нестерпимой обделенности Лесли Мэнвилл. Играет нелепую женщину, как когда-то театраль-

ная актриса Шарко — ревнивую женщину-мать в муратовских «Долгих проводах».

Рискованная самость Мэнвилл — персонажная и артистическая — балансируется режиссером абсолютной и, кажется, невозможной (разве только в фильмах Кристи Пую) естественностью Бродбента с Шин. Невозможной потому, что — в отличие от непрофессиональных актеров — тут работают мастера высшей лиги, однако результат их присутствия на экране одним мастерством не исчерпывается.

Мэри терзается сама и терзает порой своих единственных друзей, к которым заглядывает поесть, попить чаю или выпить. Так изводил всех, включая себя, совсем другой герой Майка Ли — неприкаянный Джонни в «Обнаженной». Любуясь и сочувствуя малахольной Мэри, Ли недаром называет идеальную пару именами мультперсонажей — Джерри и Томом, что, конечно, становится мимоходным предметом иронии при встрече с барышней их сына, стопроцентной по роли англичанкой, которую играет Карина Фернандес, в «Беззаботной» обучавшая фламенко одиноких англичанок. Там она занималась «психотерапией» тела, вырабатывала гордость без предубеждений в осанке, во взгляде и поведении — под неумолимый, как вызов судьбы, стук каблуков. Теперь она приятная во всех отношениях, знающая, как вести себя, чтобы понравиться, невеста сына (Тома и Джерри) — средненького юриста, но с юмором.

Майк Ли документирует повседневность Джерри с Томом (на работе, на огороде, на похоронах родственницы, за пивом с другом, опухшим от бездарной рутины, в которую он впал, как в старость) без сарказма и сантиментов. Но они, свидетельствует камера, такие обыкновенные люди, незаурядны в своей обычности в том числе и потому, что обеспечивают какую-никакую, пусть временную, *полноту жизни* и обветшавшей чувихе Мэри, и облезлому однокашнику Тома, и его же осиротевшему брату, в лексиконе которого всего два слова («да», «нет»).

Ну а по краям равнодушного течения «еще одного года» от весны к зиме Ли вкрапляет рабочую повседневность Джерри (сеанс с простецкой пациенткой, изнемогающей от бессонницы в несчастливой семье) и Тома (копающегося на стройке в земле). Простолюдинку в том эпизоде играет Имелда Стонтон с тем же безукоризненным вживанием, что и свою призовую (на Венецианском фестивале) роль Веры Дрейк.

Ли знакомит с буднями счастливой парочки, чтобы иначе взглянуть на немещанскую ритуальность их домашности, в которой отогреваются еще живые души в изношенных телах. Никакого при всем том патернализма или умиления он не ведает. Почти в семьдесят лет Майк Ли не выбирает между порядком и хаосом, как мы — между вечерним отдохновением (забытьем) и утренним кошмаром, когда просыпаться не хочется. То есть он — как поживший и одновременно несносившийся человек (а не только режиссер) — понимает, что такого выбора, в сущности, для живых людей нет.

КАТЕРИНА ТАРХАНОВА

Поколение первое, десятое, сотое...

«Generation П»
По одноименному роману Виктора Пелевина
Авторы сценария **Джина Гинзбург, Виктор Гинзбург**
Режиссер **Виктор Гинзбург**
Оператор **Алексей Родионов**
Художники **Петр Пророков, Нина Кобиашвили, Юрий Матей, Дмитрий Петухов**
Музыка: **DJ Shadow, Сергей Шнуров**
В ролях: **Владимир Епифанцев, Владимир Меньшов, Андрей Фомин, Михаил Ефремов, Олег Тактаров, Роман Трахтенберг, Амалия Гольданская, Андрей Панин, Александр Гордон, Сергей Шнуров, Иван Охлобыстин, Рената Литвинова и другие**
Room
Россия
2011

В разные эпохи в разных странах «мурло мещанина» имеет свою специфику, почти ни один из великих писателей не преминул ее зафиксировать. Но немногие отваживались сделать «мурло» центром повествования — по той простой причине, что зацикленность на вещах равна самой себе, у мещанина нет личного сюжета, и его надо придумывать дополнительно. У нас это сразу удалось Гоголю (Чичиков), у англичан, допустим, Теккерею (Барри Линдон). Дворянское происхождение того и другого «мурла» лишь способствовало обличению мещанства, но сто пятьдесят — двести лет назад оно еще имело лицо и характер. А сюжеты Гоголь и Теккерей придумали замечательные — оба, кстати, очень кинематографичны.

Сегодня, после всего, что с тех пор случилось на свете, в реальности общества потребления у «мурла» уже нет ни лица, ни характера, что и зафиксировал Виктор Пелевин в «Generation П». Его Татарский «из личного» имеет только имя Вавилен и с начала до конца никак «себя» не проявляет. Когда «все» собирали макулатуру и ездили в пионерлагерь — он собирал и ездил, хотя и машинально. Когда «было принято» восхищаться Пастернаком и ненавидеть советскую власть — он восхищался и ненавидел, но тоже без последствий. Когда «все» двинулись в ларьки — и он двинулся, только не в знак протеста. Потом странным образом Вавилену «покатило» — знакомый подобрал в рекламный бизнес, пришли мелкие деньги, знакомый знакомого перехватил, пришли немелкие, хотя Вавилен вовсе не «раскручивался». Был случайно «раскручен» и посажен в конечном итоге в «кресло руководителя», хотя сам ничего не сделал. В сущности, весь

его «личный» сюжет — это история редкого имени, хотя ей красная цена меньше абзаца. Если без мистики.

Центр повествования как эллипс, отсутствие — одна из главных проблем для экранизации. В других обстоятельствах кинематограф изредка ее решал («Женщина в озере» Монтгомери, «Фильм» Беккета, «Агата, или Безостановочное чтение» Дюрас). Либо фильм был виден «его глазами», либо «пустое место» в кадре не имело лица, существовало задом к камере, либо все происходящее происходило за кадром. В экранизации пелевинского романа Виктором Гинзбургом на роль «пустого места» почему-то взят обыкновенный известный артист, и сразу рождается «когнитивный диссонанс» (кстати, помянутый Пелевиным). Владимир Епифанцев меняется внешне от начала к концу — от длинных кудрявых патлов до вполне себе «комильфо нового режима». Но он сразу «какой-то», а не «никакой», значит, можно понять «поведение». Но как понять то, чего нет? Разве что периодически вскрикивая: «Нашел, нашел!»? Как в том анекдоте про черную кошку и марксистско-ленинскую философию?

Далее. Почему-то Пелевин вокруг эллиптичного Вавилена сюжет вообще придумывать не стал, и это его личное писательское дело. Будучи абсолютно литературоцентричным автором, он воспользовался большими и разными достижениями коллег за прошедшие столетия. Поблекшему «мурлу мещанина» в его мелкой корысти с годами, чтобы создать «эпическое полотно», требовался уже тяжелый криминал (допустим, Драйзер). Потом и убийств стало мало, начались формальные изыски (допустим, Набоков), и вполне логично в дело пошли наркотики (допустим, Берроуз). В эпоху «конца романа» модной снова стала поверхностная дидактика времен XVIII века. И вот в «Generation П» безгеройность и бессюжетность соответственно заменены наркотическим трипом, политическим памфлетом и вставными псевдотрактатами (пиар-концепции Вавилена, манифест Че Гевары), доходящими до абсурда (Иштар и пес ее П...ц).

Все эти пласты повествования достаточно случайны (с тем же успехом после мухоморов может являться богиня Кали или Великий Инка, да хоть Золотой теленок). Мало того, за годы после издания книги в 1999 году Интернет с его базами данных, Википедиями, соцсетями большую часть подобных «трактатов» превратил в сущую банальность. Мы сегодня смеемся над другими шутками, интересуемся другими играми. Истерика социума настолько развилась, что слова «паблик рилейшнс» произносить неприлично. Говорят коротко: «пиар» (как это повелось в Америке уже полвека назад). Тем не менее в свое время «вставки» явно играли роль опоязовского «торможения» перед очередным приходом Вавилена в новый офис. И они были хотя бы стилистически структурированы.

Виктор Гинзбург, закончивший Нью-Йоркскую киношколу, взявшись за экранизацию, совершенно по-американски на протяжении семи лет «динамизировал» текст. В результате все многостраничные «торможения» просто изъяты. Визуально они лишь заявлены на секунду: Вавилен достает со шкафа пыльную папку, раскрывает, а в ней — вырезки из статей с картинками про Вавилон, о чем вкратце сообщается за кадром. Его долгие упражнения с бренд-эссенцией в лучшем случае даны монтажной нарезкой «реальных» презентаций. Откровения Че Гевары с хомо Цапиенсом и оранусом, оральным и анальным вау-импульсами — не более чем упомянуты. В итоге экранизация превращается всего лишь в дайджест «Generation П».

Мало того, закадровый голос, вообще избыточный при «реальном» присутствии Вавилена с лицом Владимира Епифанцева, не доведен в таком случае до абсурда, что могло бы как-то соответствовать Пелевину. Он тоже сокращен, причем тенденциозно. Закадровый голос лишь сообщает, но ни в коем случае не резонерствует, а резон — то немногое, что придавало тексту юмор и оригинальность: *«Между тем по телевизору показывали те же самые хари, от которых всех тошнило последние двадцать лет... Татарский часто*

представлял себе Германию 46-го года, где доктор Геббельс истерически орет по радио о пропасти, в которую фашизм увлек нацию, бывший комендант Освенцима возглавляет комиссию по отлову нацистских преступников, генералы СС просто и доходчиво говорят о либеральных ценностях, а возглавляет всю лавочку прозревший наконец гауляйтер Восточной Пруссии».

Единственное, на чем Виктор Гинзбург, признанный рекламный клипмейкер, позволил себе разойтись от души, — визуализация записанных Вавиленом псевдорекламных роликов. Тут почти нет сокращений, все осталось — пачка «Парламента» вместо парламента, березки с ансамблем «Березка», хасид Дэвидсон на «Харлее», даже смачная казнь Стеньки Разина на Красной площади со слоганом для «Хэд-энд-Шолдерс». Но, во-первых, понятно желание режиссера рассчитаться со своим былым клипмейкерством. Во-вторых, ни одна из визуальных пародий даже рядом не стояла с глубинами проникновения в реальность Лёни Голубкова («Купил жене сапоги») или Всемирной истории банка «Империал» («До первой звезды... Ждем-с»). Такие попадания в национальный юмор, как «Вот за это я и не люблю кошек. — Ты просто не умеешь их готовить» или «Вы всё еще кипятите? Тогда мы идем к вам» — просто недостижимы для посторонних. В-третьих, в псевдорекламу легко затесался отнюдь не маленький продакт-плейсмент, связанный с самим фильмом.

Виктор Гинзбург не скрывает, что за семь лет работы над проектом пришлось привлечь к финансированию не менее десятка раскрученных мировых брендов. Не потому ли из «визуализации» ушло одно из ценных пророчеств «Че Гевары»: *«В будущем ни одного произведения искусства не будет создаваться просто так, не за горами появление книг и фильмов, основным содержанием которых будет скрытое воспевание «Кока-колы» и нападки на «Пепси-колу» — или наоборот»?* В этом духе Гинзбург, конечно, продемонстрировал накопленные навыки, и тут претензий нет. Он честно умеет управляться с компьютерными эффектами, клиповым монтажом, знает телевизионную кухню. Вероятно, способен придумать свой целый полнометражный «рекламный» сюжет. Умелые спецэффекты могли бы придать стилистическое единство разрушенной многослойности текста. Но в фильме они сами совершенно разнородны. То змей-сирруф в московской квартире, то подобие жертвенника Ваала в духе иллюстраций Гюстава Доре, то 3D-дубли в Институте пчеловодства — компьютеры много чего наизобретали, и это само по себе проблема. Получается просто перечисление неплохих спецэффектов, и просмотр превращается именно в их рассматривание.

Та же беда — с актерами. Будучи профи в пиаре, Гинзбург на все эпизоды взял сугубо медийные лица. Но поскольку сюжета как такового нет, играть им тоже нечего, вступать в контакт не с кем, и они лишь являют себя, с большей или меньшей степенью мучительности произнося текст в зависимости от личной любви к литературе. Просмотр снова превращается в перечисление знакомых лиц на экране: Шнуров, о, Гордон пришел, вот Охлобыстин, Ефремов, Парфенов, Андрей Васильев, Василий Горчаков, ну, Мордвинова-Литвинова, покойный Трахтенберг, забытый Игорь Григорьев. И все чему-то радуются. Нельзя не отметить, что честно отработал, как ни странно, Олег Тактаров в роли «быка» Вовчика Малого. Маргинальный по сути везде — в кино, в России и Америке — он предельно выразителен в жажде «русской идеи».

Демонстративная «аккуратность» Гинзбурга в обращении с первоисточником (чтоб ничего не пропало совсем, но ничего не было сказано) делает из банальности сплошную перечислительность. К поверхностному тексту он ухитрился не добавить никакого киношного контекста. Никаких ассоциаций не возникает ни с русским «Обломком империи», ни с американской «Судьбой солдата в Америке», хотя им ничего не мешало быть (текст «Generation П» полон цитат и отсылок). И на фоне болезненных галлюцинаций (а тут уж все — только они, данные списочным порядком) видна основная тенденция экранизации. Советская и постсоветская кинохроника, ларьки и их смуглая охрана, джипы и «мерины», «стрелки» и перестрелки — та «русская» факту-

ра, которая может пройти в «экспортном» варианте постановки. Снимаем в Голливуде. Американский пипл схавает.

Сколько можно медведей? — пришла пора голд и малиновых пиджаков. Покойный Ельцин «типично» падает с трапа самолета и дирижирует оркестром (забыли, кстати, еще про «38 снайперов»), опальные сегодня олигархи беседуют с международными террористами, а «новые политики» — лишь эманация телевизора. По степени политкорректности к правящему режиму очень заметно, когда были начаты съемки фильма, но преимущественная часть

«Generation П»

фактуры, как ни парадоксально, свидетельствует о том, что она взята из того же телевизора. Виктор Гинзбург в 90-х тут не жил, хотя и может считаться «рожденным в СССР» (и это — дополнительная преференция «на экспорт», ему «поверят»). Но не потому ли здесь и сейчас верится с трудом, что реестр 90-х произведен на уровне телешоу Задорнова? Не в наши ли 90-е, как и в 17-м, каждый выживал сам по себе, в отличие от безликого «мурла», и ничего «типичного» именно тогда не было?

После просмотра экранизации до смешного очевидна простая «русская идея», над которой мучился Вавилен, пока не убили Тактарова, то бишь Вовчика Малого и других. «В России надо жить долго», причем очень желательно, чтобы не только писателям, молотовым и кагановичам. Если люди, просто люди, долго живут, то двенадцать лет с момента издания книги и семь лет с начала съемок наглядно без объяснений делают все это безнадежно устаревшим. Таким же убитым, как былые «братки». Оба произведения изначально рассчитаны на сиюминутный «чёс», как у когдатошнего «Ласкового мая».

Это не в лучшую сторону отличает их, например, от болезненных галлюцинаций в фильме «Голый завтрак», снятом Кроненбергом еще в 1991 году по роману Берроуза, вышедшему вообще в 1959-м. Ни Берроуз, ни Кроненберг не стареют, и причины опять же просты. Конечно, Америка — не Россия, но, начиная с 17-го года, здесь тоже были те, кто выживал «сам по себе» и выжил. Были и есть. И за почти сто лет не прекращающейся у нас гражданской войны для выживших столько всего ясно без объяснений, что и застой, и 90-е, и 2000-е уж вовсе не сюжет. Эта страна — не одно «мурло мещанина», сколько бы его ни было в эпоху глобализма. В России, в которой «надо жить долго», патологически скучно смотреть на бесхарактерное мурло, которое за всю гражданскую войну так и не уяснило понятие «вечность» (любовь и сила духа). Отсюда и главная проблема фильма — он патологически скучен.

НИНА ЦЫРКУН

Детство. В людях

Казалось, в 2009 году фильм «Люди Икс: Начало. Росомаха» Гэвина Худа положил конец бурно зачавшейся, но уверенно заглохшей уже к предшествующей, третьей части («Последняя битва» Бретта Рэтнера, 2006) экранной жизни комикса про Людей Икс. Но пессимистические ожидания не оправдались. Компания Marvel открыла великий мичуринский секрет живучести франшиз: можно бесконечно ветвить сюжет, поручая очередной spin-off новому режиссеру и в результате получая гибриды с заданными компанией, но неожиданными для публики свойствами. И сам предшественник Мичурина, Грегор Иоганн Мендель, отец учения о мутациях, велел, чтобы история о мутантах следовала законам гибридологии. К мощному древу американской саги англичанин Мэтью Вон привил черенок родной ему по крови бондианы, тем самым введя великую американскую мифологию в европейский культурный контекст. Эта акция оказалась тем более естественной, что основное действие приквела под названием «Первый класс» разворачивается в 1962 году — в том самом, когда на экраны вышел первый бондовский фильм «Доктор Но».

Привой хорошо прижился, ибо обладающий сверхспособностями Бонд того же поля ягода, что и супергерои комиксов. Но определенной обработке бондовский мотив все же подвергся — русские генералы и адмиралы, откорректированные временем и прошедшие перезагрузку, хоть и остаются безусловными противниками атлантического мира, уже не похожи на монструозных фриков Орлова, Коскова и Урумова. Чисто конкретная ситуация Карибского кризиса, грозившего перерасти в ядерную войну, доводится в «Первом классе» до гротеска — сюжетно-

«Люди Икс. Первый класс»
X-Men. First Class
Авторы сценария **Эшли Миллер, Зак Стенц, Джейн Голдман, Мэтью Вон, Шелдон Тёрнер, Брайан Сингер**
Режиссер **Мэтью Вон**
Оператор **Джон Мэтисон**
Художник **Крис Сигерс**
Композитор **Генри Джекмен**
В ролях: **Джеймс Макэвой, Михаэль Фассбендер, Кевин Бейкон, Дженнифер Лоуренс, Зои Кравец, Лоуренс Белчер, Билл Милнер, Николас Холт и другие**
Bad Hat Harry Productions, Donners' Company, Marv Films, Marvel Enterprises, Marvel Studios, Twentieth Century Fox Film Corporation
США
2011

го и визуального. Если в первом фильме франшизы Магнето силой своей способности притягивать металл отклоняет траекторию пули, летящей в голову полицейского, то теперь над океаном сталкиваются летящие навстречу друг другу советские и американские ракеты, таким образом взаимно уничтожаясь. Ситуация превратилась в типично комиксовую — абстрактно-модельную и одновременно вписалась в реальный исторический контекст с равно удаленными от симпатий зрителя мелькающими в кадрах хроники первыми лицами — Джоном Кеннеди и Никитой Хрущевым.

Впрочем, это еще не все и, во всяком случае, не главное.

Бондовские мотивы открыли шлюзы для иронии, санкционированные историей супершпиона, в то время как некоторые изначальные мотивы «Людей Икс» явно сопротивлялись всяческому пересмешничеству в силу всемогущей цензуры политкорректности. Здесь надо отдать должное лидеру команды сценаристов Брайану Сингеру, хотя обработкой и подгонкой его story занимались еще пятеро коллег. Именно он, благодаря лицензии еврейства, взял на себя смелость разыграть освенцимскую карту, сделав жертву Холокоста, пострадавшего в концлагере, потерявшего там всю семью Эрика Леншерра (в дальнейшем Магнето), не доблестным борцом со всем плохим за все хорошее, а неукротимым мстителем, впитавшим в себя уроки нациста-учителя, который открыл в нем замечательный дар, впоследствии перешедшим на сторону зла и утверждающим безусловное превосходство мутантов над обыкновенными смертными, то есть воспроизводящим известную доминанту нацистской идеологии. Хотя, конечно, эта коллизия была заложена авторами комикса Стэном Ли и Джеком Керби, но тут надо иметь в виду, что, во-первых, в печатной версии она возникла далеко не сразу — только в 1987 году, а во-вторых, в западной традиции между книжной и экранной продукцией — пропасть, и что дозволено одной, абсолютно невозможно в другой.

В момент же появления комикса на свет в 1963 году роли были изначально распределены, и если Профессор Икс, он же Чарлз Ксавьер, был, как тогда однозначно читалось, списан с непротивленца-миротворца Мартина Лютера Кинга, то Магнето, он же Эрик Леншерр, — с непримиримого экстремиста Малколма Икс (изрядно идеализированного Дензелом Вашингтоном в одноименном фильме Спайка Ли, удостоенном «Оскара» и множества других престижных наград). Заметим, кстати, что тот и другой были лидерами освободительного движения афроамериканцев, при том что оба героя комикса — белые. Это была только входящая тогда в моду (заметим — еще за несколько лет до первых фильмов тренда под названием blacksploitation, двигавшегося в противоположном направлении) перелицовка, символизирующая солидарность белых либералов с черным населением; что называется, смирение паче гордости.

Так или иначе, «Люди Икс» изначально родились как аллегория борьбы против стандартности в виде борьбы за гражданские права с ее темами социального отторжения разного рода меньшинств, а также против расовых, этнических, гендерных и прочих предрассудков. Заодно они утвердились в качестве героев не просто развлекательных историй, а, как положено мифическим персонажам, носителей многослойных смыслов и коннотаций. Причем они приобрели общечеловеческое звучание, поскольку заговорили от имени не одних только «мутантов», но всех и каждого, потому что все и каждый в определенный момент жизни или в определенном аспекте оказываются людьми, выпадающими из общего русла. Реактивация этого мотива в фильме «Люди Икс. Первый класс» происходит в наше время, когда результаты борьбы за права меньшинств либо переживают критическую стадию, либо пожухли и нуждаются в новой массированной атаке со стороны если не всего мирового сообщества, то по крайней мере его заинтересованной части.

Брайан Сингер, до 2000 года уже прославившийся как постановщик «Обычных подозреваемых» с их героями, виртуозно меняющими образы-маски, в качестве режиссера обеспечил грандиозный успех первым двум се-

риям «Людей Икс». Впоследствии операция «преемник» отбросила франшизу далеко назад, но, как выяснилось, временный отход оказался удачным маневром: взяв разбег, «Люди Икс» под командованием Мэтью Вона вернулись на завоеванные ранее позиции и совершили бросок вперед. Компания Marvel не просчиталась, настояв на продолжении. Когда-то авторам комикса издатель не позволил использовать название «Мутанты» (возможно, потому, что слово еще было не в ходу) и согласился на поясняющее «Люди Икс», хотя на самом деле смысл последнего становился ясным лишь по мере чтения — речь шла об ответственном за генетические мутации гене X, проявляющемся в период полового созревания. Говорят, что такого рода изменения стали массово проявляться после испытаний атомного оружия; так или иначе их реальное появление и страх перед ними (страшно оказаться мутантом и страшно встретиться с ним) внесли свою лепту в худо-бедно сложившуюся в общественном сознании картину мира. Едва человечество успокаивается, временно забывая о последствиях радиации, как очередное происшествие — Чернобыльская катастрофа или события в префектуре Фукусима — заставляют старые страхи разгореться с новой силой. Жертвы этих трагедий внушают ужас из-за опасений непредсказуемости последствий, опасности заражения и т.п. и оказываются отторженными от общества — территориально или даже фактом социальных привилегий.

Так рожденные богами дикие титаны внесли раздрай в гармонию олимпийского космоса.

Продолжая аналогию, следует сказать, что претензия Магнето и его Братства мутантов на главенство в человеческом сообществе и даже его установка на уничтожение «нормальных» людей как ответственных за их девиантность соответствуют бунтарству титанов, вылившемуся, в частности, в оскопление титаном Кроносом собственного отца Урана, дабы буквально пресечь его плодовитость. Здесь следует заметить, что порядок вещей с течением времени восстановился — сын Кроноса Зевс лишил власти отца и положил начало новому роду «нормальных» богов-олимпийцев — такова парадигма любой революции, — однако же (в романтической, по крайней мере, традиции) восстание титанов служит благородно пафосной аллегорией революционной борьбы. Нельзя не вспомнить имени самого знаменитого из титанов — Прометея, не то вылепившего первых людей из глины, не то оживившего их из камня, а потом бросившего вызов Зевсу, похитив для людей огонь, то есть дав толчок цивилизации. Соответственно и необычные, открывающие невероятные технологические перспективы способности мутантов сулят миру небывалый прогресс. Однако надо помнить, что титаны еще олицетворяют дикую и непредсказуемую природную стихию, не ведающую упорядоченности и меры; прихотливая игра природы, непонятно почему нарушающей гармонию меры в человеческом организме, точно так же порождает и мутантов. А потому будущий прекрасный новый мир — это царство хаоса и анархии.

Бунтарство юных мутантов в «Первом классе» начинается с того, что они, символически присваивая себе функцию бога иудео-христианской традиции, дают себе имена в соответствии со своими особыми способностями. Энджел Сальвадоре, у которой вырастают за спиной крылья, называет себя Ангелом; Армандо Муньос, способный идеально приспосабливаться к меняющимся условиям, берет себе фамилию отца учения о естественном отборе и неопределенной изменчивости — Дарвина; Алекс, во власти которого испускать плазменные лучи, выбирает псевдоним Хавок (Разрушитель); Шон умеет издавать невероятно громкие звуки, на волнах которых может летать, и отныне будет зваться Банши (это такой фольклорный персонаж, чьи завывания предвещают смерть); синяя девушка Рейвен предпочла имя Мистик; Чарлз уже в финале назовет себя Магнето, а оксфордский выпускник и ученый, специализирующийся на изучении гена X, Профессором Икс и будет.

Сага о мутантах в предыдущих фильмах не раз затрагивала тему начал, деликатно вводя в курс дела новые поколения зрителей — страшно сказать, но

разделяют их не годы, десятилетие. Мы ведь уже и так знали, что Магнето подростком оказался в концлагере, и новый фильм начинается с повторения старого — того, что показано в фильме Брайана Сингера 2000 года. Но возвращение теперь обозначено как точка роста идейных разногласий между Магнето и Профессором Икс, то есть между Эриком Леншерром (Михаэль Фассбендер, принявший роль из рук старшего товарища Йена Маккеллена)

«Люди Икс. Первый класс»

и Чарлзом Ксавьером (Джеймс Макэвой, наследник Патрика Стюарта) — злодеем, воспитанным зверствами нациста Себастиана Шоу (Кевин Бейкон), с одной стороны, и наивно благородным гуманистом-утопистом — с другой. При этом первый пережил тяжелое детство, осиротел и ожесточился, считая виноватым в своих бедах все человечество без исключения, а потому поголовно достойным уничтожения; второй же воспитывался в тепличной атмосфере состоятельной нью-йоркской семьи, лишений и горя не знал и теперь пытается его (человечество) спасти. Этот расклад моральных сил, непопулярный в левацких кругах, можно, однако, защитить авторитетом Александра Сергеевича: «Говорят, что несчастье хорошая школа; может быть. Но счастье есть лучший университет».

Вкратце фабулу «Первого класса» можно свести к истории о том, как бывшие друзья стали заклятыми врагами. Но сюжетно это обстраивается не только цепью аттракционов, но и психологическим обоснованием раскола в общине мутантов. В фильме Гэвина Худа Логан-Росомаха становится зверем «на раз» благодаря инъекции адамантия; сценарная команда «Первого класса» заставляет каждого из мутантов встать перед проблемой личного и осознанного выбора, что и составляет главный саспенс фильма. Вообще же теперь

акцент ставится не на спецэффектах — безупречных, как всегда, но на человеческих отношениях в контексте борьбы за гражданские права меньшинств. Проблема реализации возможностей (сверхвозможностей) мутантов сталкивается с проблемой ценностей и осознанием ущербности как избранности. Каждый из героев должен принять решение: каким образом достойна реализации их суперспособность. Не случайна здесь роль камео Росомахи (Хью Джекмен), который в ответ на попытку вербовки его в цэрэушное Подразделение Икс Эриком и Чарлзом, лаконично огрызается: «Пшли к черту!» — ведь он свой выбор уже сделал. «Богоборец»-Чарлз, явно питаемый комплексом неполноценности, в ответ на вопрос, кто же он, отвечает: «Допустим, я — отродье Франкенштейна, и я ищу моего Создателя». Кто-то смиряется со своей необычностью, убеждаясь в бесперспективности лечения — как Зверь, которому не удалось исправить свои когтистые лапы с помощью снадобья; кто-то пытается свою необычность скрыть, предпочитая комфортное существование неузнанного мутанта: «Ты не спросил, я не ответил [кто я]», как часто делают геи, скрываясь под маской «невидимости». Чернокожий Дарвин осознанно идет на самопожертвование, по-видимому, свято веря в то, что его жертва будет не напрасной. Он, единственный чернокожий в команде Профессора Икс, погибает первым, выполняя функцию традиционного персонажа старой американской литературы — «хорошего негра Пятницы», «дяди Тома», верного помощника и преданного друга белого человека — вероятно, последним и навсегда эту традицию закрывая, датируя событие 1963 годом. «Падшим» оказывается Ангел, перешедшая на сторону Магнето. Ее решение, по-видимому, обусловлено осознанием ущербности, требующим компенсации: она трижды поражена в правах как женщина, как цветная, как мутант, и общество, в свою очередь, не вправе ждать от нее лояльности. Таким образом, если протеистичная фигура Дарвина, ориентированная на приспосабливаемость к обстоятельствам, обращена в прошлое, то Ангел — провозвестница будущих бунтов конца 60-х. Однако каким бы ни был вектор принятого решения, в процессе его принятия излечиваются неврозы, рожденные осознанием фрустрационной необычности, так что отныне все персонажи фильма гордо могут заявить: «Я мутант!» и с этим мемом на знамени получить свидетельство об окончании первого класса и начать готовиться в свои университеты.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Гонконгский след

Странная девушка бродит по улицам азиатского мегаполиса. То ли красавица, то ли гламурный монстр. Тощая дылда баскетбольного роста. Прическа — обесцвеченный ежик. Сутулится ощутимо, из-под красной балетной пачки — изгиб худосочных ног. Зеваки кидают в спину обидные фразы. Что за нелепое существо? Ряженый фрик, городская безумная, не иначе. И все же, если вглядеться в это лицо, можно заметить его неброскую прелесть. Лучезарность — в мимолетной улыбке, в щелочках глаз. В удлиненных пропорциях тела — к своему удивлению — распознать сходство с тропической орхидеей: нежный бутон на тоненьком стебельке. Или почувствовать стать горделивой птицы, сопоставив продолговатость форм с изысканным силуэтом розового фламинго.

Такова Орландина, героиня якутской картины «Покидая благоухающую гавань». Днем крутит гончарный круг на фабрике по производству керамики. Ночи проводит в неоновом полумраке. В модном клубе, где влюбленный в нее бармен не жалеет выпивки для постоянной клиентки. На досуге — облачившись в экстравагантный наряд — фланирует по многолюдному центру Большого Города. А потом на метро — в спальный район. Там, в вагоне подземки, встречает она свою половину. Сближение — по созвучию. Имя избранника Орландины — Орлан. Такие словесные соответствия филологи называют паронимами[1].

«Покидая благоухающую гавань»

Авторы сценария **Сюзанна Ооржак, Ирина Энгелис**
Режиссер **Сюзанна Ооржак**
Оператор **Алексей Павлов**
Композиторы **Александр Лукин, Эдвард Хомус**
В ролях: **Чи Хун Тао, Александра Соловьева, Станислав Потапов, Степанида Борисова и другие**
Dersu Film
Россия
2011

[1] Паронимы — разнокоренные слова, близкие по звучанию. Орлан — пернатый хищник, исполненный победительной силы, птица из семейства ястребиных. Орландина — производное от Орландо. Возможно, имя героини отсылает к готической балладе группы «Колибри» или к роману Вирджинии Вулф. Речь в них идет о парадоксах любви, о перемещениях и метаморфозах.

Жизнь героини размеренна и, в сущности, беспечальна. Но в отлаженный круговорот уик-эндов и будней то и дело вторгаются неотвязные сны — эхо смутных воспоминаний о какой-то загадочной дальней стране. Тот, кто знаком с якутскими пейзажами, без труда определит, какие именно земли грезятся Орландине. Снятся ей воды великой реки, вертикали скальных громад, что окаймляют русло северной Лены. Дежавю случается и наяву. По наитию Орландина делает странный сосуд. Скрепляет заготовки двух чаш — яйцевидную вазу и полусферу, вытянутую пиалу. Воспроизводит — в керамике — форму

«Покидая благоухающую гавань»

церемониального кубка. Якуты называют его чорон. Вытачивают из дерева. Во время общинных обрядов люди саха, пригубив кумыса, вкушают из этого кубка *белую благодать.*

Конфликт реальностей очевиден. Создается эффект контрапункта эпох. Актуальный модерн соотнесен с заповедной архаикой. С представлениями о чем-то естественном, древнем, исконном. Орландина живет в Гонконге. А это особая точка на карте Азии, здесь современность соседствует с завтрашним днем. В повседневном быту, в футуристическом антураже. Медиатором между разноликими мирами становится *ино*пространство сновидения. Средством вербальной коммуникации — уличный таксофон. Героиня время от времени приходит к одинокому аппарату, набирает — по памяти — некий заветный номер. Ждет ответа. В телефонной трубке слышатся только гудки. Но однажды случается чудо: раздаются едва уловимые звуки гортанного языка. Пунктир сновидений обретает искомую цельность, проясняется смысл ускользающих образов.

В сюжете картины реализует себя *ретроградная* мифологема о возвращении человека к первоистокам. События развиваются в соответствии с заданной логикой. Орландина решается на трансфер в иную реальность. На репатриацию в мир своих снов. (Существует красивое определение вечно актуального прошлого — «время сновидений», так аборигены Австралии называли эпоху мироустройства, эпоху былинных свершений мифических предков.) Де-

вушку заключает в объятия вновь обретенная Мать. Не конкретная женщина — символическая персона. Воплощение этнической памяти и созидательной силы народа саха. Встречает с церемониальным сосудом в руках. С деревянным чороном, полным кумыса. В этой крошечной роли снялась знаковая фигура — прима якутской сцены, *эпическая* актриса и этнопевица Степанида Борисова. Романтическому герою остается лишь память о пропавшей возлюбленной — долгая жизнь в *продолженном* времени воспоминаний. Рассказчик — состарившийся Орлан — повествует (за кадром) о синхронных нам днях из какого-то *неопределенного* будущего.

Малобюджетка «Покидая благоухающую гавань» — простодушная, а потому забавная мистификация, сделанная в Якутии. «Мы сняли подделку под китайское кино, не все же китайцам изготавливать имитации», — признается режиссер Сюзанна Ооржак. Предмет стилизации — азиатский артхаус. В фильме опознаются знаки *воображаемой* Азии — фабульные ходы и визуальные образы, взятые напрокат. Выстраивается система отсылок к *совокупному опыту* азиатского кинематографа. К фильмам Цай Минляна и Ким Ки Дука, к японским анимэ. И к «культовому» кино, где от трэша до арта только полшага. Сам способ организации материала — размытость фабулы, *исповедальный* закадровый монолог (воспоминания перетекают в рефлексии) — позаимствован из классических опусов Вонг Карвая, актуальных для середины 1990-х годов. «Благоухающая гавань» — так, собственно, и переводится слово «гонконг» — представлена в этой картине как условный, *собирательный* город. Мегаполис вообще. Урбанистическая среда склеена из различных натурных объектов. Съемки и в самом деле производились в Китае. Не только в Гонконге, но и в соседних с ним Шеньчжене и Чажоу. На подручную технику, на полупрофессиональный цифровой фотоаппарат. Речь и шумы воссоздавали уже в Якутске. На площадке актеры общались по-якутски или по-русски. В кадре же персонажи картины изъясняются исключительно по-китайски — диалоги дублировались на чужеземный язык силами студентов языковых вузов.

«Покидая благоухающую гавань» — кинодебют даровитого театрального режиссера Сюзанны Ооржак. Родилась в Туве, но обосновалась в Якутске (здесь в Арктическом институте культуры и искусств она получила профессиональное образование). Работает в Национальном театре Республики Саха, ставит спектакли в Кызыле, Барнауле и других сибирских городах. Предпочитает иметь дело с интернациональной классикой: Шекспир, Лорка, Вампилов, Кокто. Этнические корни, однако, дают о себе знать. Тувинцы, как известно, исповедуют ламаизм и шаманские культы. Фильм завершается максимой Будды об отречении от житейских страстей. Отказ от мирских соблазнов — способ отринуть цепочку перерождений, обрести спокойствие и благодать. Сюзанна Ооржак не отрицает своего интереса к буддизму. По утверждению режиссера, на сценарий оказала воздействие «Тибетская книга мертвых». Скорее всего, речь идет об идее поэтапных трансформаций сознания и многоступенчатости *обитаемых* реальностей. Есть у картины и другой очевидный прообраз — известная притча даосского мудреца Чжуан-цзы. Та самая, о бабочке и философе, что никак не могут разобраться в своих перепутанных сновидениях. А заодно и в собственной идентичности. Ким Ки Дук, уже поминавшийся выше, перекраивал этот сюжет для онейроидной (шизофреничной) нервотрепалки «Сны». Трансферы и трансформации сокровенного «я» сновидца — простейший аналог буддийских реинкарнаций. Представления о проницаемости барьеров между разными уровнями действительности характерны и для сибирского шаманизма. Шаман, изменяя свой облик (но сберегая исконную самость), способен совершать путешествия в верхний и нижний миры. Образы волшебных перемещений питали архаический эпос. Проникали в тувинский и в якутский сказочный фольклор.

Следы восточноазиатских влияний заметны не только в картине Сюзанны Ооржак. Ориентация на кинематограф этого региона становится трендом

в современном якутском кино. Новейший пример — «Покуда дует ветер...» Сергея Потапова, едва ли не самого дерзкого и раскрепощенного из театральных режиссеров республики. Костюмная мелодрама о запретной любви родовитой девушки и богатыря-изгоя — вольная интерпретация базовых фабул старинных сказаний. «Красавица и чудовище по-якутски» — не мудрствуя всуе, нарекли ее местные журналисты. Слезоточивый сюжет изложен, однако, с явной оглядкой на эстетику азиатского трэша — с обильными кровопусканиями, с вкраплением самодостаточных аттракционов насилия. Как в гонконгских или корейских фильмах *активного действия*, разухабистая жестокость становится здесь противовесом (а может, и противоядием) для вездесущей, всепроникающей сентиментальности.

Тенденция очевидна. Успешные театральные режиссеры нового поколения приходят на съемочную площадку. Работа в малобюджетном кино становится для них творческим тренингом, курсом активного погружения в премудрости сопредельного ремесла. Нет случайности в том, что постановщики со сценической выучкой предпочитают работать с непрофессиональными исполнителями, осваивают взаимодействие *натуральных* типажных фактур. На практике убеждаются: внешняя выразительность не всегда способна восполнить собой недостаток лицедейского опыта и актерской харизмы.

Объяснимо и пристальное внимание режиссеров Якутии к японскому, китайскому, корейскому кино. Диалог с азиатскими авторами стал для них своеобразным способом самоопределения, поиска идентичности, попыткой при помощи внешних ориентиров определить значимые точки координат — чтобы очертить свою *суверенную* территорию в многоязыком и разнорасовом этнокультурном пространстве России.

«Покуда дует ветер...»
«Тыыл баарын тухары...»
Авторы сценария: **Татьяна Егорова, Сергей Потапов**
Режиссер **Сергей Потапов**
Оператор **Семен Аманатов**
Композитор **Илья Петухов**
В ролях: **Ньургустаан Мандаров, Лена Максимова**
Синема Центр Продакшн
Россия
2010

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Большая постановка жизни

Для кого-то июль 2010 года оказался одним из самых важных в жизни, для кого-то пролетел, словно тихий безветренный день. Чемпионат мира по футболу впервые в истории закончился победой сборной Испании. Багдад вновь сотрясли теракты. Москву изнурила жара.

Режиссер фильма «Жизнь за один день» Кевин Макдоналд с продюсерами Ридли Скоттом и Тони Скоттом и порталом YouTube обратились ко всем желающим с предложением запечатлеть на камеру одни сутки своей жизни, а именно 24 июля 2010 года. Дата выбрана не случайно. Документальный эксперимент стартовал почти сразу после финала чемпионата мира по футболу, но до начала повсеместных летних каникул. Единственное условие для участия в проекте — согласие выложить ролики в Сеть. Режиссер и продюсеры Скотт не рассчитывали собрать материал на полнометражный фильм. В результате их «съемочной» группе пришлось отсмотреть и перекроить на монтажном столе 80 тысяч историй из 197 стран.

Принцип структурирования любительской хроники основан на единстве времени действия: от полуночи до полуночи. По сути, время и есть главный герой фильма. Нюансы способов и трактовок его проживания встроены в традиционное повествование, а набор будничных ритуалов: пробуждение, завтрак, прогулка и т.д. — сопоставлен Макдоналдом на зрелищных этнокультурных контрастах.

Фокус рассмотрения, словно линза гигантского микроскопа, наведен на сферу «банального». Загляни в аппарат и увидишь (смонтированную) картинку. Кадры заурядной американской семьи, в которой мать после тяжелейшей операции вынуж-

«Жизнь за один день»
Life in a Day
Режиссер **Кевин Макдоналд**
Композиторы **Гарри Грегсон-Уильямс, Мэтью Херберт**
В ролях: **Борис Гришкевич, Давид Жак, Синди Баэр и другие**
LG, Scott Free Productions, YouTube
США
2011

дена объяснять свое состояние беснующемуся на ее кровати сыну. Эпизод, в котором молодой израильтянин признается в ужасе, преследующем его: а вдруг его комнату займет когда-нибудь палестинец. Сцену, где корейский путешественник, колесящий девять лет на велосипеде по миру, мнется, не желая выдавать, из Северной он Кореи или Южной. Странник вытесняет травму осознания этой границы. Его одиссея — бегство от «неразделенной любви к родине». Хронику трагедии, в которой сто человек стали жертвами массовой паники на музыкальном фестивале «Парад любви» в немецком городе Дуйсбург. Из череды зарисовок реконструируются образы, настроения и убеждения эпохи нулевых. Именно они отпечатываются в памяти как «показательные» фотографии планеты, ежегодно отбираемые на всемирную выставку World press photo.

Сквозным мотивом, формирующим драматургию фильма, стали и ответы героев на вопросы. Что вы любите? Что у вас в карманах? Чего вы боитесь? Таковы «несущие конструкции» сюжета. Идею анкеты Макдоналд заимствует у своего соотечественника — документалиста Хамфри Дженнингса, одного из основателей движения «Массовое наблюдение», рожденного в 30-х годах прошлого века в Британии. Активисты этого движения тоже фиксировали повседневность в жанре дневника накануне второй мировой войны.

Во время просмотра картины возникает предположение, что монтаж, в котором режиссер-документалист реализует свою демиургическую роль, с каждым новым подобным проектом 2000-х утрачивает смысловое напряжение. Ни колоссальность эксперимента, ни откровенность архивных кадров зачастую не способны компенсировать содержательную уязвимость самого метода. Потребность сложить полноценный фильм из эпизодов видеонаблюдения добровольцев воспринимается как трюк, более или менее цирковой. Реальность, задокументированная любителями, дает о себе знать только как о поверхности, по которой скользит их взгляд, и постепенно выхолащивается с экрана, ставшего праздником формального приема или визионерского аттракциона. Если бы Макдоналд перевел этот архив в 3D, то, возможно, получил бы еще один «Оскар» (Академия наградила его за документальный фильм «Однажды в сентябре»).

«Жизнь за один день» можно сопоставить с фильмом Виталия Манского «Частные хроники. Монолог» (1999), где была создана вымышленная биография советского человека, проиллюстрированная кадрами из чужой домашней хроники, которую владельцы архивов присылали на студию режиссера в течение шести лет. Частное (жизнь отдельного человека) и общее (повседневные ритуалы поколения, рожденного в 1961-м) рождают трагикомический образ времени, личной территории конкретного человека и тоталитарной страны, переставшей существовать.

Фильм Макдоналда принадлежит времени глобализма. Режиссер демонстрирует, каким образом мир, лишенный границ, проявляет себя в границах индивидуальных — и национальных — характеров. Коллективный «фотоснимок» земного шара оказался наиболее доходчивой метафорой этого процесса. Но не привнес, или почти не привнес, в его осмысление ничего нового, как не предъявил художественных обоснований для идентичности операторов-любителей.

Проект Макдоналда можно сравнить и с инсталляцией американского художника Кристиана Марклея «Часы», недавно показанной у нас в «Гараже». Его работа тоже запечатлевает жизнь в течение одного дня и представляет собой коллаж из тысячи кадров разнообразных фильмов, в которых показаны часы. При этом инсталляция синхронизирована с местным временем того города, в музее которого она экспонируется. Крохотные фрагменты (кино)реальности слагаются в некий сюжет. Например, если оказаться на выставке вечером, то можно увидеть, как время ужина сменяется ночными приключениями — кражами, убийствами, насилием. Зрителя завораживает не столько

разгадка фильмов, откуда вырезаны эпизоды, сколько сама возможность проживания в реальном времени каждой отдельной минуты этой видеоинсталляции. При этом посетители выставки сами для себя решают, сколько часов, минут или секунд они готовы провести в зале. Иллюзион Марклея остается за пределами человеческого восприятия — равно как история кино или «шум» времени. Художник эксплуатирует стилистику аттракциона, но размыкает границы формы в тот момент, когда эффект от просмотра локализуется в индивидуальном опыте, зафиксированном стрелкой часов в карманах завсегдатаев экспозиции.

Премьера «Жизни за один день» состоялась на фестивале «Санденс», где в 2010 году был показан один из самых неожиданных и глубоких документальных фильмов о сетевых мистификациях — «Зубатка» Генри Джуста и Ариэля Шульмана. Вполне тривиальный сюжет о функционировании социальной сети обернулся ошеломительным трагическим детективом. Главный герой — успешный, миловидный фотограф Нев — получает по Интернету письмо от восьмилетней девочки-художницы, умиляется ее рисункам и втягивается в романтическую переписку с ее старшей сестрой. Однако вскоре Нев со своим братом улавливают в сообщениях сестер вранье и без предупреждения отправляются навестить — разоблачить — новых знакомых. Выясняется, что в роли сестер выступала тучная, непривлекательная мать семейства, беспрестанно ухаживающая за двумя умственно отсталыми пасынками. Для нее Интернет стал формой эскапизма, самозащиты, инстинктивным способом наполнить содержанием утекающую, словно песок в часах, жизнь. Постепенно зрители вместе с героями видят эту женщину совершенно иными глазами. Магия фильма возникает на экране не на уровне драматургии — резкой смены объектно-субъектных отношений, но рождается в тот момент, когда драматическая реальность прорастает сквозь обманки сюжета, лишенную эффектов режиссуру, любые условности и оказывается бездонной.

Какая из двух реальностей — этих ребят или этой женщины — есть настоящая? Ведь можно сказать, что Интернет — лишь слепок действительности, воображаемой и вполне позитивистской. Личный опыт героев «Зубатки» разомкнул законы жанра документального детектива и наполнил сетевое — вакуумное — пространство осязаемым смыслом. Один день. Один герой. Одна жизнь.

К О М М Е Н Т А Р И И

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Забор как принцип русской жизни

Я вырос в сени заборов. Помню первый забор своего детства: бетонная ограда вялотекущей стройки возле нашего дома. Вернее было бы назвать ее свалкой: в России давно стерлось различие между стройкой и свалкой, и стройплощадки превратились в неизвестное науке промежуточное состояние между природой и цивилизацией. Там были: котлован с зацветшей водой, полуразмотанные катушки кабеля, живописно раскатившиеся трубы, из-под которых росли полынь, лопух, чертополох... За много лет там так ничего и не построили, бетонный забор огораживал пустоту. За заборами вообще часто обнаруживается пустота, для забора не нужен повод. Забор хорош сам по себе, это экзистенциальный акт, вызов человека природе, маркировка бескрайнего российского пространства. Моя страна прирастает заборами, за которыми — пустота.

Другой забор был на даче. Нет, не покосившийся штакетник вокруг нашего участка, а забор расположенного неподалеку санатория ЦК, доброй сотни гектаров соснового леса с асфальтовыми дорожками и скульптурами оленей. Забор был глухой, капитальный, из досок (интересно, почему у нас делают заборы из досок, а мебель из ДСП?): настоящий зеленый партийный забор. Но время было уже гнилое, перестроечное, уважения к большевикам не осталось ни на грош, и народ выламывал из забора доски и шастал в лес за грибами и малиной. Охранники санатория исправно латали дыры, а люди так же регулярно снова отрывали доски. Заборы в России вечны, но так же вечны народные тропы, их пересекающие.

И наконец, был главный забор державы: кремлевская стена. Она очерчивала пустоту и покатость Красной площади, проводила границу между народом и властью, задавала сакральное пространство Кремля. У Забора номер один страна хоронила своих лучших мертвецов и стояла в торжественном карауле по праздникам. Забор в России — дело государственное.

«Забор» у Даля от слова «забирать»: забор земли, забор пространства. Но есть и слово «заборало», ограда крепости, которое происходит от «заборонить», «оборонять». Слова «забор» и «оборона» — однокоренные. Забор происходит от священной функции города — обороны, он дальний родственник крепостному валу, кремлевской стене двоюродный плетень.

У крепостной стены две функции: внешняя — оборона от супостата, но также и внутренняя, полицейская. Стена держит народ в рамках, дисциплинирует население. Вдоль забора легче маршировать, с забора проще наблю-

дать за подведомственным народом. Забор — это запор, за́мок — это замо́к, людские потоки должны направляться в узкие коридоры, обозначенные заборами. Вам когда-нибудь приходило в голову, почему у нас на входах в здания, даже если имеется десять дверей, открыта всегда только одна, причем одна только створка? А если за тамбуром есть второй ряд дверей, то и там из десяти будет открыта только одна створка, причем с противоположной стороны, так что мы должны пересечь тамбур по диагонали? Могут возразить, что это средство сохранить тепло в здании, но зачем тогда городить все эти двери, которые вечно заперты? И потом, это же происходит и летом!

Мне кажется, здесь действует та самая властная логика забора: преградить людям свободный доступ, заставить их пройти гуськом, по одному, под контролем, превратить поток в ручеек, который в случае чего можно и перекрыть. И это бы делалось по указанию какого-то Старшего Брата, офицера КГБ, начальника охраны... Нет, двери запирает самая обычная бабушка, какая-нибудь комендантша, кастелянша или уборщица, и делает она это бессознательно, потому что так принято. Но именно эта бабушка является ключевым элементом политической системы, нормообразующим началом российского пространства, потому что у нее в голове прошита извечная логика власти, логика забора.

Что характерно, люди не возражают. Им заборы нужны не меньше, чем власти. Не для обороны от врага, не для надзора и дисциплины, а для ежедневной войны за существование. На улицах нашего города идет дарвиновская борьба за выживание, и они перегорожены оборонительными укреплениями — оградками, шлагбаумами, цепями, на худой конец красно-белыми конусами разметки. Каждый зубами держится за кусочек захваченного пространства: магазины за пристроенные крылечки, банки и офисы — за парковочные места, жильцы — за дворы, подворотни, гаражи на газоне. Идет война всех против всех, война за ограниченное пространство города, и главный аргумент в ней — забор. Забор у нас — удивительно демократичный институт. Власть и народ обнаруживают в нем полное единомыслие.

Забор в России — больше, чем забор. Это универсальное средство коммуникации, на нем пишут самые важные, последние слова, но смысл их порой обманчив. Например, напишут на заборе одно, зайдешь, а там совсем другое, например, дрова. Заборы сами становятся текстом, посланием, свидетельствуя о склонностях и возможностях хозяина: на скольких дачах денег хватало только на постройку капитального кирпичного забора со сторожевыми башенками, так что на дом уже не оставалось! Забор, за которым не видно дома, изменяет саму функцию архитектуры — из чисто функциональных оборонительные укрепления начинают нести эстетическую функцию. Так любуемся мы сегодня стенами Старого города в Иерусалиме, так превратили Берлинскую стену (еще один мегазабор эпохи развитого социализма) в художественное высказывание, в объект ленд-арта.

Это я все говорю к тому, что новый мэр Москвы, приказывая разрушить в городе заборы или сделать их прозрачными, даже не понимает, что замахнулся на священное начало русской культуры: принцип заборности. Русский человек рождается под забором, живет промеж заборов и, умирая, ложится под заборчик — взгляните на наши кладбища, основным архитектурным содержанием которых являются... правильно, оградки с замками. Русский забор неисчерпаем, как атом, вечен, как архетип, и незыблем в своей державной функции: держать и не пущать, надзирать и наказывать.

ПОСЛЕДНИЙ КИНОСЕАНС

ЮРИЙ СОЛОДОВ

Люблю кино

За что я люблю Коэнов? В первую очередь за то, как они рассказывают. Вот как они рассказывают «Фарго» или, например, «Просто кровь»? Они зомбируют тебя, зрителя, взглядом, стремясь донести «леденящие» перипетии. На их минах суровая многозначительность. Скорбно кивают носами: да-да, все было именно так. Вот только нет-нет, да и промелькнет в их истории несуразная, дикая деталь. Как у Михаила Афанасьевича. Деталь — ни в какие ворота. А сами они в такие моменты отвернутся, в глаза — тебе, зрителю, — не глядят. Чтобы не расхохотаться. А руки у них в карманах, а в карманах фиги. Два Коэна, четыре фиги.

Известие, что они взялись за вестерн, заинтриговало многих — как поклонников жанра, так и поклонников Коэнов. То, что этот вестерн на сегодня мертв, для многих не требует доказательств. Но не меньше и таких, которые ждут воскрешения. Заявлять в таком контексте, что ты собрался снимать вестерн, это как-то... дерзко. Слишком много к тебе сразу вопросов. Слишком много ожиданий.

Режиссерская манера Коэнов изначально не казалась выигрышной применительно к жанру. Для классического вестерна они слишком тонки, слишком культурны. Заморочены. Ехидны. Слишком много тараканов. Слишком в голове... Да и кому он сейчас нужен, классический вестерн? «Открытый простор» это наглядно показал. Братья, конечно, любят старый Голливуд и его классические жанры, но любят они их не как Скорсезе, а как профессор Доуль собак любил. Тот любил их сшивать. У Коэнов в нуарах вон летающие тарелки над машинами проносятся.

Вестерн пережил слишком много. Слишком много на нем топталось ревизионистов. Что ему щекотка коэновской иронии? После Леоне, после всех этих «спагетти»? Наверное, у братьев мог получиться неплохой сюрреалистический вестерн. Но и это уже было («Жизнь и времена судьи Роя Бина», «Дворец Гризера»). Чем тут можно еще удивить? Вопрос казался риторическим. Ничем. Но брались за него не кто-нибудь, а сами Коэны, а уж они-то должны были что-нибудь нам приготовить. Так что градус ожидания был довольно высоким.

Просмотр принес не столько даже разочарование, сколько недоумение. Чтобы разочароваться, надо определиться. А фильм расплывался. Для вестер-

на в «Железной хватке» было мало тестостерона, агрессии. Пекинпы, в общем. А для фильма Коэнов — мало их самих. Постмодернистского жонглирования. Дикого, тайного блеска глаз. А главное — амбиций. Какой-то он был медленный и задумчивый. Без обычного их гарцевания. Фиги сложены, но как-то формально.

Самое удивительное, что никакого туза в рукаве у Коэнов приготовлено не было. За дело режиссеры взялись совершенно бесхитростно: ни но-

Джоэл Коэн, Этан Коэн

вых переосмыслений, ни даже новых супертехнологий, как у Кэмерона. Просто взяли и сняли «Хватку» так, как будто на дворе год так 80-й. Стилистически она напоминает фильм «Док» Фрэнка Перри, которую братья называли в числе своих любимых вестернов. Там тоже вялый ритм и замечательные характеры. Одних характеров, конечно, маловато, но я в который раз убеждаюсь, что если персонажи сами по себе как-то особенно выпуклы и удивительны, то они могут вытянуть зрительский интерес даже при формальном сюжете.

Если сравнивать фильм Коэнов с первой версией, то та как-то правильнее, грамотнее, стройнее рассказана. Начало обстоятельно показано. Нам представляют отца девочки. Мы увидели своеобразный стиль их отношений. Что она папина помощница. Что не столько он заботится о ней, сколько она о нем. И для нее это важно. Поняли, на каких фермах и какими отцами выращиваются такие специфические героини. И почему когда таких отцов уби-

вают, за них надо мстить. Это же не шутки, это мотивация героини и мотор фильма.

У Коэнов вместо этого — закадровый монолог Мэтти на длинном одном плане. Да, у них так начинается чуть ли не каждый фильм, но одно дело, если монолог работает на настроение, на атмосферу, и другое — «рассказывать ротом» экспозицию. Не меньше меня возмутила и концовка. Как мог этот ироничный фильм закончиться так печально?.. Но если подумать, то получается, что фильм Коэнов, в отличие от первой версии, не про месть за отца, а про отношения Мэтти и маршала. Возможно, даже про первую любовь. Иначе, зачем так длинно в конце про маршала? А если это так, то, может, и, правда, приезд Мэтти в город — правильное начало? И фильм Коэнов тогда никакой, конечно, не вестерн, несмотря на лошадей и шляпы, а драма, хоть и рассказанная в ироническом ключе, но о серьезном.

Все стало проясняться, когда я прочел первоисточник — роман Портиса, которым братья зачитывались в детстве. И тут я понял: это же объяснение в любви. Книге и, наверно, детству. Нельзя объясняться в любви — и гарцевать. Потому что — зажим. Робеешь. Чарлза Портиса в фильме больше, чем режиссеров. Достаточно сравнить вариант «бумажный» и «киношный», и увидишь, что фильм пошагово, скрупулезно, почтительно воспроизводит роман. И монолог вначале, и цирк в конце — все это было уже в книге. И характер маршала Кобурна — главная удача фильма — тоже оттуда. Наверное, «Железную хватку» надо смотреть, как школьники смотрят «12 стульев» Гайдая. После фильма — книга. А потом — снова фильм. Глоток кофе — глоток воды. Глоток кофе — глоток воды. Так вкус лучше проступит.

9 апреля умер Сидни Люмет.

Тонкий, как Пьеро. Стойкий, как Буратино.

У Сидни Люмета были проблемы со вкусом. Его было слишком много. Слишком человек боялся дать петуха. От этого его истории иногда получались пересушенными. Превращались в аналоги хрупких листьев между страницами книги. Много чего было в его фильмах, но вот чего не было, так это праздника. Ощущения жизни как трагического и идиотического карнавала. Ему не хватало огонька, раздолбайства. «Танца», пользуясь словечком Чарлза Буковски. Он был слишком рациональный. Слишком застегнутый на все пуговицы. Наверное, поэтому и «Оскар» не давали, что был слишком «классицист». (Толика вульгарности еще никому из оскароносцев не повредила.)

Он считал себя ремесленником. Это звучало скромно. А он был скромный человек. К тому же, когда он начинал, были только «ремесленники». (Форд, например, иначе не представлялся, как: «Я — Джон Форд. Я снимаю вестерны».) Он не позволял себе словечек типа «креатив», «художник», «мы, творческие люди». Возможно, из суеверия. Потому что услышат наверху и перекроют канал за бесстыдство. (Давно замечено: чем чаще человек употребляет эти слова, тем меньше он реально может.) Он всегда старался оценивать себя трезво. Работа с актерами — да. Психология — да. Камера, звук (прочее «техническое») — да. Сценарий — нет. Собственные идеи — нет. То ли не позволял их себе (нескромно), то ли, действительно, не имел.

Выросший в актерской семье, Люмет любил сценическое слово — звучные фразы, эффектные обороты, монологи на четыре страницы сценария. Он не считал, что чем меньше слов, тем больше «кина». Упорно отказывался замечать противоречие между реализмом своих фильмов и их театральными диалогами. Испытывал пиетет перед драматургами, носителями дара, которо-

го не имел. Чувствовал чужие миры, как редко кто. В чем-то его талант был сродни таланту переводчика.

Он не был человеком выдающегося темперамента и нуждался в подпитке: ему нужны были драматурги энергетически мощные. Типа Теннесси Уильямса, у которого, как в «Мойдодыре», весь мир носился бы в истерике вокруг героя. Или Рея Ригби, сценариста «Холма». Негромкий, подчеркнуто ровный

Сидни Люмет

голос Люмета придавал таким историям здоровую отстраненность, оттенок благородной сдержанности. Поправлял их в сторону объективности. Но там, где сценарий темпераментом дублировал режиссера, там зритель, конечно, мучился. Взять хоть «Принц города», прекрасный фильм позднего периода, досмотреть который до конца — серьезное испытание. Потому что, при всей его акварельности, продуманности и незаурядной актерской игре, с энергетикой там проблемы.

Что у Люмета не отнять: персонажей своих он чувствовал отменно. Очень хорошо слышал, как внутри у них бился тоненький жалобный звук: больно-больно-больно. Так позвякивает ложечка в пустом стакане на столике в купе. Боль делала его персонажи живыми. Сопереживание было наиболее заметной чертой его режиссерского почерка. Он очень точно мог донести до зрителей всю степень беды, в которой оказался персонаж, всю степень его отчаяния. Стадии этого отчаяния. Прекрасные его оттенки.

Людей в его фильмах было жалко. Они жили тяжело, грустно. Можно сказать, через силу. Обычные люди. Не герои. Даже если они жили в семьях, все равно были одиноки: всегда внутри у них было зябко, всегда там дули сырые сквозняки. Грусть персонажей иногда была незаметна, пряталась в уголках глаз, как у Фонды в «Двенадцати разгневанных мужчинах», а иногда, как в «Вердикте», заполняла фильм до самых краев.

Его героев раздирали желания — одновременно капитуляции и победы; они не сдавались, боролись. Изо всех своих хилых силенок. Но — изо всех!.. Иногда, действительно, побеждали. К победам приходили затравленными и опустошенными. Но не ломались. Потому что Люмет был стоик, а персонажи были в него. Предпочтение он отдавал драмам. Казались ли они судебными, полицейскими или гангстерскими, на самом деле были они производственными драмами. Про то, как человек работает свою работу и старается делать это хорошо. В Голливуде он был крупнейшим (а главное, искренним) специалистом по слову «долг». А также по слову «совесть». Комедии снимал неохотно, и получались они несмешными. Ни «Смертельная ловушка», ни «Семейный бизнес» не смешные ни разу. Единственное, где у него можно углядеть что-то похожее на юмор, это — «Телесеть». Но, во-первых, это сатира. (На юмор похоже — только если смотреть издалека.) А во-вторых, по признанию самого Люмета, здесь его подстраховывал продюсер и сценарист Чаевски. А Люмет охотно ему подчинялся. Потому что на территории комического ощущал себя неуверенно.

Давно замечено, что люди в жизни печальные, навсегда грустные любят острить. Призывают себе, так сказать, на помощь магию юмора. Как штангист укрепляет травмированный позвоночник корсетом мышц, так грустный укрепляет себя привычкой выискивать вокруг смешное. Люмет был грустным, но он так не делал. Не выставлял персонажи на посмешище. Потому что им и так тяжело. Он был тонкий человек с трагическим восприятием мира. Типа Пьеро. Но одновременно — был и стойким деревянным солдатиком. Типа Буратино. Такое вот редкое сочетание. («Деревянным» — потому что некоторая прямолинейность в нем все же была.) Корсет ему заменял не юмор, а трудоголизм и въедливость. Его персонажи постоянно ковыряли окружающих щекотливыми вопросами. Что делало их в глазах этого окружения невыносимыми. Его герои не верили в силу юмора, в «пересмеёмся — останемся целы». А верили они в то, что велосипедист не падает, пока крутит педали. Верили в серьезный подход к делу и правильное движение к цели. В то, что «надо быть спокойным и упрямым». В общем, в то же, что и сам режиссер.

«Рассвет мертвецов», режиссер Зак Снайдер

АЮР САНДАНОВ

Зомби-апокалипсис

ЛЕКАРСТВО ОТ СТРАХА И РОЛЕВАЯ МОДЕЛЬ

В американском культурном пространстве уже довольно давно обосновался стереотип безумного *сурвивалиста*. Сурвивалист (выживальщик) — человек, который неутомимо готовится к глобальным катастрофам, от атомной войны до нашествия инопланетян. Он роет блиндажи, запасается провизией и боеприпасами, учится разделывать крыс на завтрак — словом, приспосабливает себя к жизни в постапокалиптической пустыне.

Уже три десятка лет, начиная с времен ядерной паранойи 80-х, этот тип выступал карикатурным психом или социопатом, одержимым теорией заговора. Теперь же, в нулевых, благодаря росту популярности постапокалиптики, он стал едва ли не образцом для подражания. Постапокалиптические сценарии превратились из клише поучительной научной фантастики в стабильные модели, крепко встроенные в мейнстримную и даже «высокую» культуру. Эти модели преодолевают границы жанров, аудиторий и медиаформатов, выходят из пространства художественной культуры в жизнь. Так и выживальщик превратился в открытую ролевую модель и стал популярнее, чем когда-то крутой детектив, ниндзя или супергерой.

Теперь выживальщик не псих, у него появилось дело — убивать зомби.

Путь к славе

Так называемый зомби-апокалипсис, эпидемия, превращающая людей в ходячих мертвецов-каннибалов — самая неожиданная и на первый взгляд абсурдная модель постапокалипсиса. Как ни странно, именно подгнившие и безмозглые кадавры помогают современному человеку посмотреть со стороны на свои неуверенность и страхи.

В истории фильмов о зомби есть два тонких перехода: от дешевой мистики к социальному комментарию и от социального комментария к полноценному зомби-дискурсу.

Впервые зомби появились в кинематографе в начале 30-х годов и были жертвами гаитянских магов, вуду-экзотикой. В фильмах «Белый зомби» (1932), «Я гуляла с зомби» (1943) и многих других это живые люди, полностью подчиненные злой воле мага-водуна.

Этот подраздел хоррора считался убогим и низкокачественным даже по сравнению с фильмами о мумиях и вампирах. Второсортное сюжетное клише влачило свое существование вплоть до 1968 года, когда вышла «Ночь живых мертвецов» Джорджа Ромеро. Именно тогда родился «новый зомби» и одновременно с ним возникла концепция зомби-апокалипсиса[1]. Ким Паффен-

[1] Режиссер Джордж Ромеро о сюжете: «Я хотел перемены, потрясающей все основы. Чего-то, что останется навсегда, дойдет до самой сути... И историй о людях, которые отвечают на это или не могут ответить».

рот в названии книги «Евангелие живых мертвецов: видения ада от Джорджа Ромеро»[2] вполне точно определяет роль этого режиссера в развитии жанра: корифей, канонический автор. Фильмы его зомби-эпопеи, выходя раз в десятилетие, вызывали интерес у критиков как отражение эпохи и социальный комментарий.

И все-таки вплоть до нулевых репутация зомби-фильмов в целом балансировала на грани между дешевым хоррором и откровенным трэшем. И вдруг зомби, вместе с другими постапокалиптическими сюжетами, вырвались из гетоизированных областей культуры (фантастика, андерграунд, видеоигры) и захлестнули мейнстрим: «28 дней спустя», римейк «Рассвета мертвецов» и новые фильмы Джорджа Ромеро, серия «Обитель зла», «[REC]»... При этом зомби-модель стала широко бытовать не как схема для фильма определенного жанра, а как своеобразная фольклорная матрица. О зомби снимают комедии («Шон мертвецов», «Фидо», «Добро пожаловать в Зомбиленд»), высокобюджетные драматические ТВ-сериалы в стиле Lost («Ходячие мертвецы») и пародии на реалити-шоу (Dead Set), пишут псевдодокументальные книги, руководства по выживанию и сверхпопулярные мэш-ап романы («Гордость и предубеждение и зомби»), создают видеоигры и независимые комиксы[3]. Наконец, зомби-дискурс выплеснулся в реальность: существует организация гражданской обороны Zombie Squad («Зомбоотряд»), насчитывающая девятнадцать филиалов в США и Европе. Хотя сама организация — отчасти пародия на сурвивалистов, она занимается вполне реальной образовательной и благотворительной деятельностью. Независимо от них в Канаде, США и Австралии проводятся регулярные «парады зомби» — стихийные фестивали численностью до десяти тысяч человек и студенческие «Зарницы» — «Люди vs. зомби».

Почему же все-таки настолько дикий сюжет стал таким ходовым?

Американский политолог, специалист по международным отношениям Дэниел Дрезнер, опубликовал статью о зомби в журнале Foreign Policy[4]. В ней проанализированы возможные сценарии, по которым будет развиваться международная политика в случае зомби-эпидемии. Автор констатировал, что этот сценарий прочно обосновался в международной популярной культуре: «По осторожным прикидкам больше трети зомби-фильмов, снятых за всю историю, были созданы за последние десять лет». Все же статья могла остаться шуткой ученого, если бы не монография, которую Дрезнер готовит к публикации под названием «Теория международной политики и зомби». Он не одинок: феномену зомби посвящено множество научных трудов по культурологии, киноведению, философии, религиоведению. Не только любители фантастики, но и ученые говорят: зомби-флики во многом гораздо созвучнее текущему состоянию дел на планете, нежели другие, «серьезные», фильмы.

Доктрина страха

Зомби принципиально отличаются и от крайне традиционных мистических монстров (Дракула, Кинг Конг, Мумия, клоун-«Оно», девочки-призраки *он-ру*), и от более злободневных «монстров дня» (гигантские радиоактивные муравьи в 50-х, экологический мутант в 70-х, Годзилла как реакция на ядерные испытания и т.д.).

Мир, в котором полюбили зомби — мир почти-информационного общества, — отличается очень высокой степенью неопределенности. То, что раньше было базовыми блоками постройки под названием «идентичность», декон-

---

[2] Paffenroth Kim. Gospel of the living dead: George Romero's visions of hell on earth. Baylor University Press, 2006.

[3] Этот пласт соединил в себе комиксный художественный андерграунд (артхаусные «графические романы») и общую тенденцию традиционных комиксов к усложнению сюжета, углублению тем и смещению к «взрослой» проблематике в 90-х годах.

[4] Drezner Daniel W. Night of the Living Wonks. In: Foreign Policy. July/August 2010. Retrieved at http://www.foreignpolicy.com/articles/2010/06/21/night_of_the_living_wonks?page=full

струируется ударными темпами: разрушаются идеи государства, нации, семьи, мутирует половая (гендерная) идентификация. Воздействие современных способов убеждения, например пропаганды, тоже оценивается критически. Трещинами пошла сама рациональная, декартовская картина мира-во-имя-прогресса, где человек покоряет изобильную природу, а техника и индустрия действуют всегда ему во благо. Современного человека «предает» даже собственная планета. Это ли не повод для тревоги?

«28 дней спустя», режиссер Дэнни Бойл

Расширенный информационный горизонт «глобальной деревни» активизирует множество противоречивых вызовов, но не предлагает ни готовых решений, ни легальных способов снять развивающуюся фрустрацию.

Новые проблемы порождают новых монстров.

В чем их специфика? Во-первых, в отличие от прежних монстров, зомби апокалиптичны. Любой другой монстр является локальным возмущением в нормальной картине мироздания. Исследователь жанра Ким Паффенрот пишет: «Более чем какой-либо другой монстр, зомби поистине и буквально апокалиптичны... они возвещают конец знакомого нам мира»[5]. «Другие монстры могут угрожать отдельным людям, но живые мертвецы угрожают всей человеческой расе... Зомби стирают с доски все написанное, создают tabula rasa»[6], — подытоживает писатель Макс Брукс.

Сама концепция современного зомби подразумевает повсеместность и необратимость его присутствия. По своей механике нашествие зомби — глобальная эпидемия, которая первой поражает хорошо знакомые кинозрителю большие города. Эта эпидемия неизбежно ведет к коллапсу цивилизации[7]. Цель и задача героя зомби-фильма не возвратить мир к исходному состоянию, а приспособить свою психику к необратимо изменившемуся миру. Этим атаки зомби в корне отличаются от пугающих, но локальных и обратимых нашествий инопланетян, радиоактивных муравьев и прочих Годзилл.

---

[5] P a f f e n r o t h Kim. Ibid, p. 13.

[6] Цит. по: W i l s o n Craig. Zombies lurch into popular culture via books, plays, more. In: USA Today. April 10th, 2009. http://www.usatoday.com/life/books/news/2009-04-08-zombies-pop-culture_N.htm

[7] Карлтонский университет и Университет Оттавы в 2009 году провели моделирующий анализ эпидемиологической картины зомби-апокалипсиса. Оказалось, что даже в случае классических «медленных» зомби конец цивилизации весьма вероятен. — M u n z Philip, H u d e a Ioan et al. When Zombies Attack!: Mathematical modelling of an Outbreak of Zombie Infection. In: Infectious Disease Modelling Research Progress. 2009, Nova Science Publishers, Inc., pp. 133—150.

Во-вторых, зомби-фильмы не ограничиваются эксплуатацией базовых животных страхов. Зомби-апокалипсис задействует комплекс актуальных тревог, порожденных избытком неопределенности. Это не просто страхи, а неразрешаемые информационные противоречия:

— страх глобальной катастрофы в любом виде;
— биологически обусловленный страх перед больными и мертвыми, усиленный благодаря практике тщательно изолировать смерть от живых;
— страх микробов, эпидемий, радиации, «химии», ГМО, то есть страх вторжения в тело чего-то инородного;
— страх перед каннибализмом и людоедами;
— страх перед чуждыми, непостижимыми культурами, перед которыми толерантный Запад ощущает беззащитность;
— страх перед иррациональным насилием, уличной преступностью («эпидемией массовых убийств», как выразился телеведущий в «Ночи живых мертвецов»);
— страх ксенофобии, расизма и других предубеждений;
— страхи своего и чужого сумасшествия, нонконформизма (зомби выглядят, как безумные маргиналы-людоеды, но и выжившие действуют в одиночку против «общества» зомби, они одиноки в толпе);
— и наоборот, страх конформности, страх быть одним из шести послушных миллиардов;
— религиозный страх перед воздаянием, задействованный в фильмах через «телепроповедников» и фанатиков;
— страх дестабилизации общества, анархии, беспомощности правительства перед глобальными вызовами;
— зависимость индивида от инфраструктуры цивилизации, отсутствие контроля над своей жизнью, страх государственного насилия... и так далее.

Кирстен Томпсон вводит понятие apocalyptic dread — «апокалиптический ужас/трепет». Это страх и неуверенность перед лицом глобальных катастроф, перед ощущением «конца истории», воплощенные в современном голливудском кино. «Апокалипсис» здесь «откровение»: именно неспособность увидеть будущее и создать для него стратегию поведения вызывает апокалиптический ужас или кьеркегоровский трепет. Паффенрот, религиовед и писатель, согласен: зомби открывают зрителю чудовищную правду о человеческой природе, экзистенции и грехе[8].

Апокалиптический ужас-трепет, согласно Томпсон, многолик, и в нем несложно узнать перечисленные «страхи» зомби-апокалипсиса. Но апокалиптический ужас также тесно связан с желанием — в нем сливаются страх и желание узнать, увидеть. Зомби-модель создает виртуальные миры, где такие «притягательные ужасы» реализуются. Но в отличие от обычных хорроров, задача современного зомби-фильма редко состоит в том, чтобы нагнать ужас на зрителя. Наоборот, ужасы *снимаются* в игровом переживании.

Бесконечные жизни и бесконечные патроны

Итак, зомби-апокалипсис (то есть «откровение») удовлетворяет желание увидеть ужас, определить и пережить его, открыть чудовищную правду. Никлас Луман в «Реальности массмедиа» назвал это *редукцией неопределенности*.

Луман приписывает современным медиа функцию социальной памяти и сознания. *Избыточная неопределенность* для медиакультуры Лумана — одновременно проблема и решение, это ее содержание и движущая сила. По Луману, развлечение в широком смысле является особой, игровой формой медиа, одной из их «программных областей». Развлечение — «тренировка» идентичности и ее строительный материал[9].

---

[8] Paffenroth Kim. Ibid, p. 13.
[9] Луман Никлас. Реальность массмедиа. М., Праксис, 2005, p. 100.

«Рассвет мертвецов», режиссер Зак Снайдер

«День мертвецов», режиссер Джордж Ромеро

Это игра, но не социальная. Она не создает упрощенную модель «реальной» реальности. Развлечение, опираясь на опыт адресата, создает фиктивные миры, которые обусловлены только внутренне.

Эти миры зритель воспринимает через виртуальные идентичности, которые может примерить к себе. В отличие от старого механизма сопереживания, где адресат полностью идентифицируется с ценностями героя, эти ролевые игры не предполагают подражания. Они тренируют в зрителе *наблюдателя за собой*. Следя за приключениями персонажа, он примеряет на себя его самоосознание, его рефлексию и реакции на события.

Такое развлечение генерирует управляемую неопределенность, обещая тут же снять ее, то есть уменьшает избыточность. Оно погружает адресата в мир возможностей, где он обладает властью суждения о событиях и действиях

«надетого» героя, рефлексии на их тему. А содержание развлечения служит материалом, сырьем для работы над идентичностью (вместо того чтобы, как раньше, задействовать и подтверждать уже готовые установки).

Действительно, современный адресат культуры обладает отточенным умением смещать точку зрения, спокойно принимать и оценивать любые трансформации законов реальности и морально-этические смещения, предлагаемые жанром или автором. Умение различать реальности — всеобщий, постоянно используемый навык.

Зомби-модель была изначально построена на этом принципе. Источник вдохновения Ромеро и других зомби-творцов — роман Ричарда Мэтисона «Я — легенда» (1954), в 2007 году экранизированный Фрэнсисом Лоуренсом. Его протагонист Роберт Невилл (в фильме его играет Уилл Смит), единственный выживший после эпидемии вампиризма, вначале воспроизводит сюжет зомби-модели: сотнями убивает лишенных разума вампиров, баррикадирует свой дом, пытается не сойти с ума и найти причину эпидемии. Однако выясняется, что часть людей приспособилась к новому состоянию. Для них сам ученый — монстр, убийца, чужой. В финале Невилл добровольно идет на казнь. Он осознает, что отныне сам станет суеверием, пугалом для детишек — легендой.

В. Колотаев описывает наиболее современную стадию развития идентичности как метапродуктивную идентичность[10]. В отличие от продуктивной идентичности (которая усваивает только внешние, обобщенные ролевые модели «своей» группы), носитель метапродуктивной идентичности способен «видеть относительный характер всех доступных ему знаний о мире», а главное, безоценочно принимать и вбирать в себя негативный опыт прошлых идентификаций, непродуктивные и чуждые ролевые модели — то, что Колотаев называет «творческим отношением к реальности».

Тогда объяснима популярность модели реальности, которую предлагает зомби-апокалипсис: в ней все константы западного образа жизни подвергаются смещению или снятию; их можно, как игрушку, разобрать и посмотреть, что внутри. А непредставимая, вселенская беда конца света обретает конкретность и вместе с ней решаемость — здесь уже можно жить (в отличие от реальности смутных тревог и кошмаров).

В зомби-сюжетах подвижна роль положительных и отрицательных персонажей, здесь часто ставятся открытые морально-этические вопросы. Варьируется и форма — от стилизации под историческую монографию («Мировая война Z» Мела Брукса) до ироничной постмодернистской вампуки. Хороший пример — любительский фильм Марка Прайса «Колин» (2008), показанный на Каннском кинофестивале: это элегическая драма, снятая целиком с точки зрения зомби.

Именно экспериментальная, игровая природа делает зомби-модель привлекательной и гибкой. Паффенрот указывает и на изначально юмористическую природу зомби-текстов: неуклюжие и безмозглые зомби, пародия на человека, перекликаются с юмором средневековых мистерий[11]. Зомби вообще прекрасно уживаются с иронией и гротеском; в отличие от прочих жанров, «зомби-комедия» не деконструкция; модель продолжает прекрасно функционировать в рамках пародии.

Зомби-дискурс как тренировка

Популярный интернет-ресурс, где занимаются деконструкцией медийных стереотипов, описывает преимущества зомби-апокалипсиса перед «обычной» жизнью городского жителя[12]. Эти преимущества дают зрителю эмоцио-

---

[10] Колотаев В. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни. СПб., 2010, с. 46.

[11] Paffenroth Kim. Ibid, p. 14.

[12] 5 reasons you secretly want a zombie apocalypse // Cracked.com, September 29, 2009. http://www.cracked.com/article/136_5-reasons-you-secretly-want-zombie-apocalypse/

нальную разрядку, но кроме того создают экспериментальный личностный полигон:

— оправданное насилие, доступное даже гуманисту-пацифисту;
— свобода от консьюмеризма и работы: все бесплатно и доступно;
— вместо сверхскоростной многозадачности — простота и определенность жизненных задач;

«Ночь живых мертвецов», режиссер Том Савини

— свобода от моральных и социальных конвенций, включая самые мелкие (но многочисленные);
— отсутствие сложной системы власти; постапокалиптические сообщества имеют примитивную структуру и не могут распространять власть на расстояние; ансамбль героев организован горизонтально.

Зомби-фильм — всегда социально-психологический эксперимент. Внутрь большого эксперимента над миром здесь вложен микроэксперимент над группой случайных людей в условиях смертельной опасности.

Источником угрозы становятся не только мертвецы, но и выжившие люди, обуреваемые эгоизмом и жестокостью. В социальном вакууме автор сталкивает резко очерченные социальные типы: «белый» и «синий» воротнички, фермер-«реднек», полицейский, богач, расист и т.д. В результате фильм превращается во что-то вроде импровизационного моралите.

Взять хотя бы одну из первых картин «зомби-ренессанса» — «28 дней спустя» (2004) Дэнни Бойла. Основной конфликт — между подчеркнуто обычными людьми (велокурьер, фармацевт, таксист, ребенок) и мелкими представителями власти, армейским отделением во главе с хладнокровным капитаном. Оказывается, солдаты без определенной цели и занятий для героев гораздо опаснее, чем зомби.

Фильмы классической серии Джорджа Ромеро под тонким слоем политических аллегорий скрывают принцип «(иногда) живые хуже мертвых». В финале «Ночи живых мертвецов» самый здравомыслящий герой, чернокожий Бен, убит веселыми фермерами, которые путают его с зомби. Но до этого товарищи Бена гибнут именно из-за неспособности преодолеть свои непродуктивные практики поведения. «Рассвет мертвецов» (1978) и его римейк (2004) размещают выживших в здании торгового центра — оплота американского консьюмеризма, который теперь населен толпами безмозглых, крово-

жадных посетителей. Персонажи наслаждаются бесплатными благами цивилизации, пока не погибают по вине других выживших, банды мародеров. А в «Дне мертвецов» (1985) борьба идет между учеными и военными.

При этом воздаяние за непродуктивное поведение совершается стремительно и просто: злой или бесчестный персонаж погибает и обрекает других на смерть. Жертвой такого кармического воздействия может стать каждый. На

«Колин», режиссер Марк Прайс

место героя, выучившего урок, встает сам зритель. Персонажи зомби-фильма взаимозаменяемы, это открытая модель.

Критики, считающие зомби аллегорией толпы, в чем-то правы. Однако сегодняшние зомби скорее стихийное бедствие, условная внешняя сила. На более простых стадиях развития идентичности зло обычно персонифицировалось; однако в зомби-текстах зло не просто анонимно — оно даже не злонамеренно и, скорее, вызывает сострадание у выживших (на этом построена трагическая сцена в пилотном выпуске «Ходячих мертвецов» Фрэнка Дарабонта). Зомби лишь предпосылка для реального содержания фильмов — конфликта между выжившими, их поведения в безнадежной ситуации.

Поистине, зомби-модель — это апокалиптическая модель нарратива. Она ставит свои персонажи в ситуацию бесконечного Страшного суда; однако в этом Апокалипсисе отсутствует фигура судьи и момент воздаяния. Распад социума стирает все социальные маркеры, на которые раньше могли опираться герои для самоидентификации. Это безупречная возможность оценить, насколько продуктивны различные модели поведения. Примеры этих моделей и предоставляют в изобилии зомби-тексты.

Как уже говорилось, зомби-модель максимально открыта. Нет никаких, даже ничтожных барьеров перед вхождением в нее персонажа. Наоборот, героем истории о зомби является *любой человек*, а никак не особый, избранный или хотя бы могущественный герой (и не «маленький человек»-everyman, не жертва общества). Удивительное свойство зомби-дискурса — то, что зрители охотно фантазируют о своем участии в сюжете, но *не заменяют себя* фантазийным героем. Открытость модели всегда выходит за пределы конкретного текста, а имена героев не имеют никакого значения. Не случайно на многочисленных тематических форумах звучит: «Я бы сделал», «Я бы выбрал».

Зомби-модель «убивает» большой социум и тем самым масштабирует реальность до размеров личности. Реализуются идеалы индивидуализма, добровольного сотрудничества и социального договора.

Все это делает зомби-модель полностью приспособленной для описанной Луманом «тренировки» идентичности, для «прыжков» из одной модели поведения в другую, в почти лабораторных условиях: без давления общества, без власти закона, без социальных структур, кроме самых мелких (семья, дружба, индивидуальная взаимопомощь) и самой крупной — человечества как идеи.

Выходит, что тексты, сформированные по «классической» зомби-модели, служат, с одной стороны, для игрового проживания актуальных «апокалиптических» страхов, снятия неопределенности, а с другой — они эффективны в качестве сырья для становления идентичности через идентификацию с заведомо несовершенными героями.

Сама необходимость героя зомби-фильма потерять или сбросить все признаки своей бывшей идентичности и самостоятельно создать новую есть наиболее актуальный и здоровый вызов, стоящий перед современным человеком западной цивилизации. Современный мир меняется со скоростью, недоступной старым моделям воспитания, старым шаблонам формирования личности. Даже люди с десятилетним отставанием от переднего края культуры уже порой испытывают шок и не могут приспособиться к новым условиям. Смена работы и даже профессии, страны проживания и других признаков, раньше центральных для личности, стали почти нормой.

Поэтому терапевтическая функция фильма не только и не столько в показе страхов их преодоления. Это «тренировка» новой идентичности. Мобильной, максимально открытой и минимально обремененной заумными моделями поведения и самоидентификации. По заветам сурвивализма эта идентичность каждый день готова подхватить свой личностный «тревожный рюкзак» со всем необходимым и выйти из дому, не оглядываясь, — в храбрый новый мир.

Возвращаясь к теме страха, нужно отметить: реальный аспект зомби-апокалипсиса пугающе близок к изображаемому. С этой точки зрения любопытен традиционный «фильм о фильме» в DVD-издании картины «28 дней спустя». В нем почти отсутствует обычная информация о съемках, актерах и спецэффектах; вместо этого первые двадцать минут из сорока посвящены проблеме глобальных эпидемий, а половина «говорящих голов» — ученые-эпидемиологи и политологи. Ученые в один голос жалуются: люди не осознают, насколько уязвим сегодняшний перенаселенный мир для эпидемий, подобных «испанке» времен первой мировой (та эпидемия унесла жизни пятидесяти миллионов человек, то есть три процента мирового населения). Учитывая, что мутация микроорганизмов многократно ускорена повальным использованием антибиотиков, перспектива глобальных эпидемий вполне реальна. Поэтому культурологический аспект страхов, затрагиваемых зомби-фильмами, идет рука об руку с чисто практическим.

МАРИЯ СЕМЕНДЯЕВА

Пляска жизни

ЭСТЕТИКА СОВРЕМЕННОГО ИНДИЙСКОГО КИНЕМАТОГРАФА

«Бродяга», режиссер Радж Капур

Если спросить любого неискушенного представителя современной западной цивилизации, воспитанного на Голливуде и европейском артхаусе, что такое индийское кино, он наверняка ответит: «А, это там, где братьев разлучили в детстве? И где все много поют и танцуют?» Со стороны индийский фильм примерно так и выглядит, лишь с оговоркой, что в последние двадцать лет танцевать и петь стали в разы лучше, появились изобретательные операторы, режиссеры и продюсеры, а актеры стали стремиться выглядеть по-европейски. В контексте высокобюджетных постановок, римейков западных фильмов и внутренней конкуренции индийских киностудий особенно ярко проявились особенности национального кино. Далее здесь мы будем говорить в основном именно о массовом, мейнстримном кино последних десяти лет, лишь немного касаясь авторского индийского кино. Так что же такое индийский кинематограф, и чем он так отличается от более близкого нам американского и европейского?

Надо начать с того, что знаменитый Болливуд — всего лишь одна из ветвей киноиндустрии Индии, где снимают кино на хинди, тогда как остальные киностудии страны производят картины на языках бенгали, каннада, тамильском, телугу, маратхи, конкани, ассамском, гуджарати, ория, бходжпури и панджаби. В конце 2010 года Индия вышла на первое место в мире по количеству произведенных в год фильмов, опередив США и Китай. После то-

---

Просим принять во внимание, что автор не является специалистом в области индологии, а наоборот — выступает с позиции заинтересованного новичка. Ввиду отсутствия сколько-нибудь заметного количества публикаций о новейшем индийском кинематографе эта небольшая статья — попытка начать разговор на тему.

Мария Семендяева — корреспондент газеты «Коммерсантъ».

«Звездочки на Земле», режиссер Амир Кхан

го как английский режиссер Дэнни Бойл снял «Миллионера из трущоб» с индийскими актерами, Болливуд в очередной раз привлек к себе внимание западных кинозрителей, остальные кинозрители и так его прекрасно знают, Мумбаи — это азиатский Беверли Хиллз. Вспышек интереса к индийскому кино было несколько. Первая — в 50—60-е годы, которые считаются «золотым веком» индийского кинематографа. Звезда того времени — Радж Капур, прославившийся благодаря фильму «Бродяга» (Awaara) 1951 года. В это время, почти сразу после установления независимости Индии, кинематограф юга и севера страны испытал величайший подъем, став одним из инструментов ее духовного возрождения. Важным этапом становления современного индийского кино стали 70-е годы, когда появился новый тип героя — отважный мститель, противопоставленный более романтичному образу раннего периода. Эту роль первым сыграл Амитабх Баччан, по сей день сохраняющий за собой статус патриарха индийского экрана.

Мужественная, сильная позиция главного героя — одна из ключевых составляющих современного индийского фильма, что не исключает, впрочем, более серьезного вмешательства в его жизнь могущественной судьбы. Индийский кинематограф, многое переняв от европейского, все равно теснейшим образом связан с индийскими представлениями о фундаментальных ценностях, о добре и зле, которые радикально отличаются от западных. Сельская община здесь, как правило, не готова расстаться со своими традициями; полиция коррумпирована, и с этим ничего не поделаешь; изнасилованная девушка в большинстве случаев кончает жизнь самоубийством; браки заключаются по договору семей; подметальщики улиц никогда не станут депутатами, а счастливая любовь возможна только после смерти. Индийский кинематограф, как и любой другой, выполняет определенный социальный заказ. Например, в картинах часто фигурируют браки между индуистом и мусульманкой или наоборот. Нам говорят, что религиозные предрассудки — это плохо, но мы понимаем, что в реальности религия строжайше запрещает браки с иноверцами.

Согласно различным популярным ресурсам индийское кино испытало несколько сильнейших воздействий — от индуистских эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата» и древних санскритских драм — через народный театр — до голливудского мюзикла и репертуара телеканала MTV. Эта удивительная смесь создала одну из самых плодовитых кинематографических школ. Цен-

ности индийского кино во многом схожи с ценностями европейского кинематографического массмаркета. Со стороны может показаться, что в последнее время индийский кинематограф все больше отдаляется от «Рамаяны» и древнего санскритского театра и все сильнее напоминает клипы с того же MTV, но это не так. Имея в основе средневековый театр и героический эпос, невозможно идти путем упрощения, поскольку архаический сюжет и так лежит в основе современной культуры, его откапыванием в основном и занимаются наиболее смелые европейские режиссеры. Западное кино не может себе позволить отождествлять героя фильма, например, с Иисусом Христом — слишком важна индивидуальная природа персонажа, да к тому же это очень похоже на кощунство. Напротив, в индийском кино, где отношение к переселению душ вполне толерантное, герой может быть хоть воплощением Кришны. Индивидуальность героя набросана обычно несколькими жирными мазками — хороший мусульманин мстит за убитую жену — и обычно не меняется в течение фильма. Главное в индийской картине не психологическое развитие персонажа, а его взаимодействие с другими героями и испытываемые при этом переживания.

Манипуляции со зрителем в индийских фильмах проделать легче легкого: если в европейском кино ненавязчиво и постепенно намекают, расставляют по сюжету подсказки, нагнетают саспенс, то в индийском с равной долей вероятности могут как открыто оповестить зрителя о готовящемся повороте сюжета, так и оставить в полном неведении до финальных десяти минут. Еще любят, например, убивать героев в момент их наивысшего счастья — чтобы обострить переживание. Дело в том, что в основах индийского классиче-

«Гаджини», режиссер А.Р.Муругадосс

ского танца есть положение о восьми «раса»[1] — грубо говоря, эмоциях, которые испытывает зритель, наблюдая за исполнителем танца. Эти эмоции — наслаждение (śṛṇgāra), смех (hāsya), горе (karuṇa), гнев (raudra), героизм (vīra), страх (bhayānaka), отвращение (bībhatsa) и удивление (adbhuta).

Убедиться в том, что для индусов нет ничего важнее переживаний, очень просто — надо посмотреть их «мыльные оперы». Если в европейском сериале, как правило, внимание сценариста приковано к развитию сюжета, то в индийском, по всей вероятности, главным помощником сценариста является оператор, которому надо в течение нескольких минут под разными углами давать «наезд» на лицо плачущей героини, чтобы зритель прочувствовал всю глубину ее горя. Однако если в классическом танце, как правило, выбирается одна доминирующая раса, то в кино они постоянно сменяют друг друга, и чем резче, тем лучше.

«Три идиота», режиссер Раджкумар Хирани

Главное достоинство современного индийского кино, при всей его непривычной яркости, в том, что оно поднимает простейшие темы до уровня общечеловеческих. Что важнее — карьера или счастье; как относиться к террористу, если он твой муж; как бороться за свои права с коррумпированными чиновниками? Ответ на эти вопросы был бы однозначен в европейском кино, которое, к слову, вообще гораздо более категорично в разграничении добра и зла, чем восточный кинематограф. Про карьеру и счастье всем уже давно понятно, что каждому — свое; с террористами надо бороться до победного конца; а что касается борьбы с коррупцией — «да, конечно, проблема есть,

[1] Раса (*санскр.* — «вкус») — одна из основных категорий древнеиндийской поэтики. В широком смысле означает эстетическое наслаждение, восприятие. В трактате «Натьяшастра» (приблизительно II—IV вв.) сформулировано учение о путях достижения эстетического наслаждения в процессе театрального представления. «Натьяшастра» определяет эротическую, комическую, гневную, героическую, горестную раса, а также раса страха, отвращения и удивления. Философ Абхинавагупта (X—XI вв.) в трактате «Абхинавабхарати» сформулировал учение раса, согласно которому раса соотносятся с основными эмоциональными комплексами, находящимися в подсознании у каждого человека. Обычно эти комплексы обнаруживают себя как простые чувства (любовь, гнев, горе и т.д.), но под влиянием эстетического объекта, не способного вызвать эгоистического желания и эмоции, они трансформируются в раса, доставляющие только наслаждение. Непременным условием возникновения раса, по Абхинавагупте, является невольное отождествление эстетического субъекта (читателя или зрителя) с эстетическим объектом (героями поэмы, драмы и т.д.), отчего последний воспринимается вне связи с конкретными личностями и событиями. Основным средством возбуждения раса признается дхвани. Концепция «дхвани-раса» стала кардинальной доктриной средневековой индийской поэтики.

мы ее решаем». Индийцы гораздо менее зашорены, в этом прелесть их фильмов. Хороший герой хорош, но, к сожалению, победит плохой персонаж, потому что судьба такая. Режиссер может бесконечно смаковать переживания героев, в том числе через песенную форму, расширяющую возможности эмпатии. Песни составляют до 50 процентов картины, и чем выше статус и изощренность режиссера, тем более европеизирована музыка. Вставные

«Злодей», режиссер Мани Ратнам

музыкальные номера в картинах — фактически самостоятельные клипы, наиболее удачные из которых впоследствии выпускают отдельными роликами. Часто на песни из фильма заранее снимают клипы, используя их в качестве трейлеров. Музыкальность — главный признак индийского кино для остального мира. Но прежде чем улыбнуться этой непосредственности, стоит попытаться представить себе культуру, в которой поэтическая иносказательность до сих пор понятнее народу, чем сложная словесная конструкция.

Индийское кино во многом выполняет функцию житийной иконы с одной стороны, и реалити-шоу — с другой. Люди, приезжающие в Россию из стран Средней Азии, признаются в частных беседах, что смотрят телешоу «Дом-2», чтобы понять, как общаться с женщинами. В Индии из кино люди узнают о том, что между мусульманами и хинду лежат всего лишь религиозные различия, не стоящие жизни тысяч людей, и о том, что неприкасаемые — тоже люди. Нужно хотя бы раз побывать в Индии, чтобы понять, что традиционные представления западного человека о гуманистических ценностях там претерпевают значительные изменения.

Чем, помимо предубеждения относительно «дикости», «грязи» и «отсталости» Индии, можно объяснить господствующее пренебрежение к индийскому кино как к «примитивному»? В статьях русских журналистов о Болливуде постоянно натыкаешься на одно и то же описание путешествия в кондиционированном вагоне. Текст после этого дальше можно не читать. Из вагона журналисты погружаются в такси, которое мчит их в кондиционированный номер отеля. Все попытки познакомиться со страной поближе заранее обречены на провал — ведь у ворот отеля ждут толпы попрошаек, готовых заразить журналиста чумой, улицы грязны, воду можно пить только из бутылок, есть местную пищу категорически воспрещается. Отношение к индийскому кино во всем мире примерно такое же — можно посмотреть, но очень осторожно.

Среди наших соотечественников к массовой продукции индийских киностудий (напомним, речь не идет об авторском кинематографе) тяготеют в основ-

«Джодха и Акбар», режиссер Ашутош Говарикер

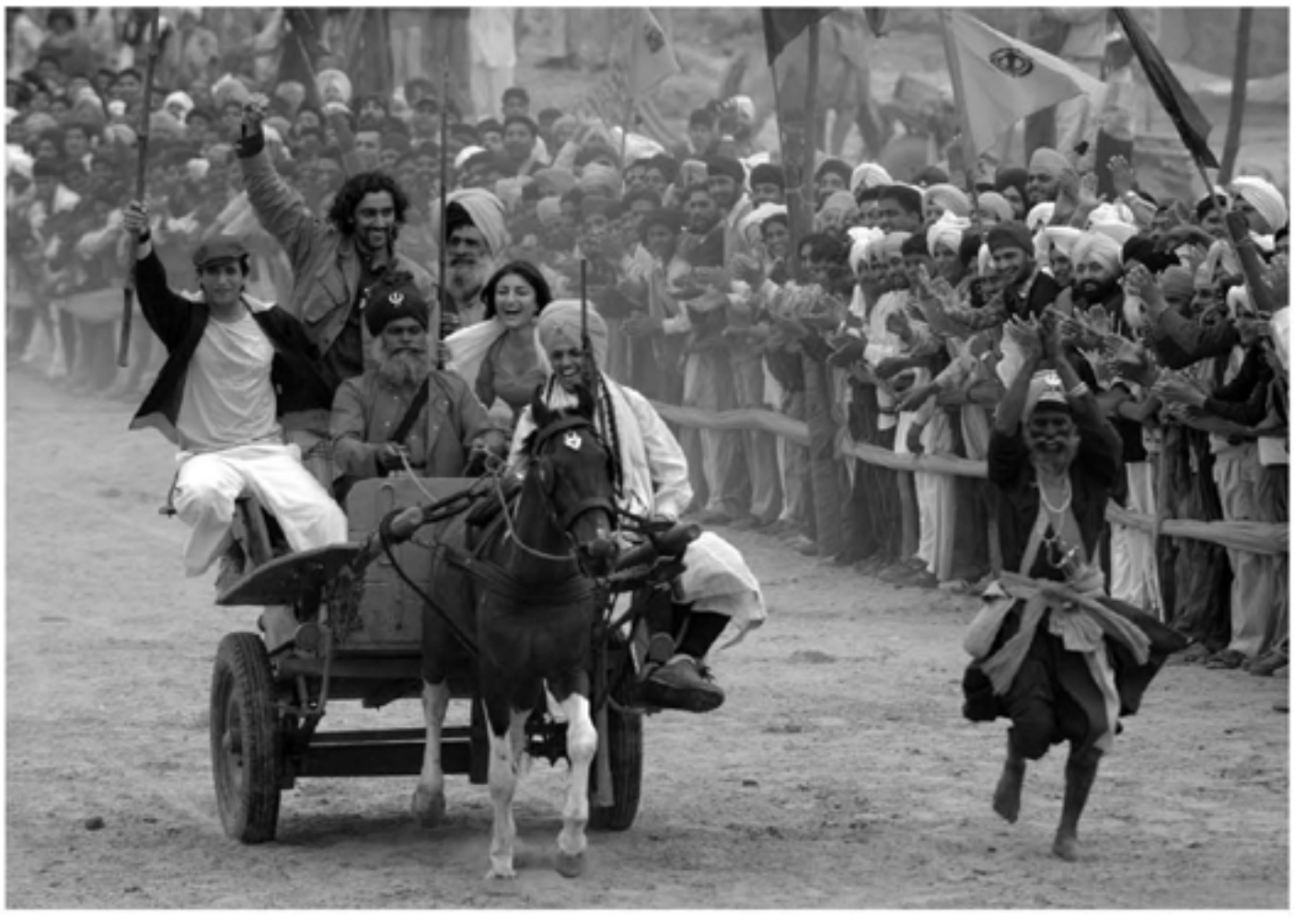
ном две категории граждан — домохозяйки и любители трэша. Трэшем индийское кино богато — хотя бы потому, что львиную долю кинопродукции составляют римейки голливудских фильмов, причем не обязательно лицензионные. То есть совершенно пиратские. На YouTube можно найти миллион роликов наподобие уморительно смешного Golimar — индийской интерпретации клипа на песню Thriller Майкла Джексона. В принципе, заимствование сюжета не является чем-то неприемлемым для индийского кинематографа, поскольку, как уже говорилось, сюжетная линия второстепенна по отношению к исполнительскому искусству актера, заставляющего зрителей сопереживать и разделять его чувства.

Стоит сказать, что сюжеты и идеи заимствуются не только из голливудских фильмов, но и из картин других индийских киностудий. Возникает прелюбопытная ситуация, когда некий фильм переснимается одним и тем же режиссером с теми же актерами буквально покадрово, с той лишь разницей, что в главной роли теперь — более популярный среди местной публики актер. Так могут переснять бенгальский фильм в Болливуде на хинди или болливудский суперхит — на тамильской киностудии. Взять, например, недавний фильм «Гаджини» (Ghajini, 2005), условно напоминающий по сюжету фильм «Мементо» Кристофера Нолана 2000 года. «Гаджини» — болливудский римейк тамильского фильма. Сначала режиссер А.Р.Муругадосс снял на тамильской киностудии с тамильскими актерами на тамильском языке фильм «Гаджини», а затем переснял его в 2008-м с теми же актерами, но на хинди, заменив Сурью Шивакумара, исполнившего главную роль, на популярнейшего болливудского актера и режиссера Аамира Кхана. А фильм Аамира Кхана «Звездочки на Земле» (Taare Zameen Par) о мальчике, страдающем дислексией, пересняли на юге страны, на этот раз заменив исполнителя главной роли на Сурью Шивакумара. Другой пример — фильм (на хинди) «Злодей» (Raavan, имя демона из эпоса «Рамаяна») 2010 года с Айшварией Рай и Абхишеком Баччаном в главных ролях, снятый одновременно с фильмом (на тамильском) «Демон» (Raavanan) одним и тем же режиссером Мани Ратнамом. В болливудском варианте злодея Биру играет Абхишек Баччан, инспектора полиции — актер Чийян Викрам, жену инспектора — Айшвария Рай, тогда как в тамильском варианте Викрам играет злодея Биру, Айшвария Рай остается женой инспектора, а инспектора играет Притхвирадж Сукумаран. В остальном детали немного меняются, но только чтобы угодить местной публике. В варианте на хинди, предназначенном для городских жите-

лей, больше так называемого психологизма, в частности, внимание сильно перетягивает на себя суперзвезда Абхишек Баччан, перебарщивающий с нервным тиком «по Станиславскому». В тамильском варианте гораздо больше непосредственности и нет претензий на драматизм, это именно что история Рамы, Ситы и Раваны, помещенная в условно современную обстановку.

Есть в индийских традиционных фильмах и непререкаемые табу. Например, вы не увидите там постельных сцен никогда. Поцелуев, как и обнаженных тел, постепенно становится больше, но все равно основной эмоциональный накал неизменно достигается в песнях. Они служат прямым эвфемизмом первой брачной ночи, как, например, в фильме «Беглецы» (Gadar: Ek Prem Katha) 2001 года. Зато когда в американском фильме «Сбежавшая работа» (Outsourced, 2006) показан будто само собой разумеющийся секс между американским менеджером и индийской девушкой, это не то что режет глаз — возмущает до глубины души. Такой поворот никак не возможен в индийском кинематографе, где честь девушки и святость брака до сих пор остаются священными. Считать ли это ханжеством или целомудрием, каждый пусть решает сам, а вот в Пакистане даже вырезают из фильмов некоторые сцены, которые кажутся слишком вольными. Скажем, из фильма «Джодха и Акбар» (Jodhaa Akbar, 2008, режиссер Ашутош Говарикер), о знаменитом правителе эпохи династии Великих Монголов, вырезали совершенно невинную сцену в спальне, где возлюбленные обнимаются, а потом лежат, держась за руки, на кровати.

Цензуру, однако, совершенно не интересуют идеологически подрывные фильмы. Например, «Цвет шафрана» (Rang De Basanti, 2006, режиссер Ракеш Омпракаш Мехра) — о том, как бездельники студенты, чей друг-летчик разбивается на бракованном самолете, закупленном в России, становятся террористами. Болезненно знакомыми кажутся многие сцены, где герои обсуждают будущее страны: «Ты как хочешь, а я как можно скорее свалю из этой помойки», «Чем ты гордишься в Индии? Самой высокой рождаемостью и безработицей?» Однако после смерти друга, которую правительство, чтобы скрыть факт коррупции, представляет как его собственную ошибку, им приходится стать террористами, хоть они и совсем к этому не готовы. Их история при этом развивается параллельно другой: на сопротивление режиму студентов толкает участие в съемках фильма о революционной ячейке времен борьбы за независимость. Подобно революционерам, которых они играют, герои решают убить министра, ответственного за смерть их друга, и осуществля-



«Цвет шафрана», режиссер Ракеш Омпракаш Мехра

ют свое намерение. Во избежание искажения информации в теленовостях (телевидение здесь — главный инструмент лжи) друзья захватывают радиостанцию и в итоге погибают, рассказывая правду в прямом эфире.

Один из самых кассовых индийских фильмов последнего времени — «Три идиота» (3 Idiots, 2009) Раджкумара Хирани, сага о трех неразлучных друзьях-студентах. Спустя годы после окончания университета двое из друзей, прихватив с собой нелепого антигероя, едут на поиски третьего, главного, носящего звучное имя Ранчо. Однако найти его оказывается не так-то просто. Этот фильм о герое, который «бросал вызов системе», предпочитающей слепую зубрежку здравому размышлению, несомненно, хорошо было бы показать в России, просто чтобы напомнить российским кинематографистам, как делается увлекательное кино для студенческой аудитории.

Сценарии индийских фильмов — тема неохватная. Помимо упомянутых классических сюжетов, позаимствованных из древних эпосов, существует бессчетное количество мелодраматических вариаций, эксплуатирующих темы продажной полиции, чиновной коррупции, неравного брака, перерождения душ и особенно — обретения независимости Индии и отделения Пакистана. И еще сотни тем, которые нам никогда не могли бы прийти в голову.

Среди европейцев, да и в России, увлечение индийским кино считается в чем-то вульгарным. Это так же вульгарно, как те фальшивые золотые украшения, дешевые пояса с крупными пряжками и остроносые ботинки, которые носят «серьезные» городские жители в Индии. Но стоит хоть чуть-чуть погрузиться в их мир, и выяснится, что для них остроносые ботинки — это приличная обувь, в которой они хотят выглядеть «не дико», не по-деревенски. А ведь эта деревенская сермяжность как раз по душе европейцу.

Пытаясь определить некую основную отличительную особенность индийского кино, заходишь в тупик. Сюжеты, в принципе, те же, что и в Голливуде, студии берут пример с голливудских, местные актеры стремятся быть похожими на американских суперзвезд. Сплошной лубок, ничего интересного. Упадок с точки зрения художественной и идейной, прогресс с точки зрения технологий. Но было бы неверно так утверждать. Если попытаться определить главное отличие индийского фильма от привычного нам европейского или американского, мы придем к выводу, что оно состоит в отсутствии акцентированной индивидуальности. При просмотре западного фильма одной из целей зрителя становится отождествление себя с персонажем — не важно, хорошим или плохим. В индийских картинах это отождествление становится невозможным. Позиция смотрящего определена с самого начала, у него нет выбора. Мы смотрим на все как бы сверху, с точки зрения автора. Если в европейском или американском фильме основная задача сценариста — создать героев, с которыми могли бы ассоциировать себя как можно большее количество зрителей, то в индийском задача немного другая. За те три часа, что зритель проводит в кинотеатре, он должен пережить как можно больше эмоций, основная линия повествования при этом может отойти на второй план. Если режиссеру кажется важным подчеркнуть трагизм ситуации, посреди радостной свадьбы может быть вставлена трагическая песня, причем герои будут петь ее так, как будто они не на свадьбе, а на похоронах. Как уже говорилось выше, индийскому кино, как правило, не свойственно такое понятие, как развитие характера героя — необходимое условие любой западной картины. Развитие характера уступает место разнообразию характеров и уже упомянутых раса — переживаний.

В интервью для журнала «Афиша» режиссер Дэнни Бойл, прославивший на весь мир трущобы Бомбея-Мумбая и населяющих их смышленых парней, сказал: «Фильм, который он [Аамир Кхан] снял сам, «Звездочки на Земле», про маленького мальчика — просто потрясающий. Первый час — это вообще один из лучших образцов кинематографа, какой я когда-либо где-либо видел. То, как он показывает мир глазами ребенка, — фантастика! Потом, правда, без всякого предупреждения начали петь и плясать, а я это как-то с трудом воспринимаю, но все равно — полфильма я просто себя не помнил».

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Видео в театре: инструмент и метафора

Когда меня попросили рассказать про использование видео в театре, я взял лист бумаги и начал рисовать схему, просто чтобы понять, для чего и как оно там применяется. Оказалось, что целей и способов использования видео на сцене не так много. Как историй у Борхеса — всего четыре.

Но сначала я разделил лист пополам, потому что базовый принцип в работе театра с видео — это направление движения нашего взгляда: наружу или внутрь, out или in. В первом случае пространство расширяется, во втором углубляется. Речь идет о том, что мы либо хотим вывести действие (и взгляд) за пределы сцены, либо более подробно показать героя.

А потом каждую половину листа я снова поделил пополам. Так и получилось четыре основных типа использования видео на сцене: 1) видео как текст; 2) видео как реалити-шоу; 3) видео как декорация; 4) видео, показывающее крупный план (лицо).

Мне представляется, что чаще всего (хотя и не всегда) пункты 2 и 3 относятся к случаям, когда взгляд направлен вовне, а пункты 4 и, с некоторыми оговорками, 1 — когда он направлен внутрь.

Дальше начинаются нюансы, но все многообразие приемов сводится к этим четырем принципам. Внутри схемы, конечно, есть много пересечений, а в одном и том же спектакле могут быть использованы сразу несколько типов работы с видео. Я постараюсь приводить примеры только тех спектаклей, которые в течение последних нескольких лет можно было увидеть в Москве, но большинство этих постановок гастрольные: дело не в том, что европейский театр работает с видео чаще, а в том, что там это делается гораздо осмысленней.

Еще одно важное различение, о котором я буду здесь говорить, — это различение видео и кино. Первое чаще используется в театре как инструмент, второе — как метафора.

Видео как текст

С этим мы сталкиваемся чаще всего. Начать с того, что когда нам привозят зарубежный спектакль и перевод идет не синхроном, а субтитрами, они сделаны с помощью видео. Поэтому можно сказать, что мы давно привыкли к видео на сцене и воспринимаем его как что-то вполне естественное в театре. Иногда прием концептуализируется и обнажается. Так, например, сделал немецкий режиссер Франк Касторф на российских гастролях спектакля «В Москву! В Москву!» (по чеховским «Трем сестрам»). Он вынес на сцену большие экраны и проецировал на них субтитры: так видео одновременно стало и частью декорации.

С помощью видеопроекции удобно показывать документы. Недавний пример — в польской спецпрограмме фестиваля «Золотая маска» был моноспектакль Войчеха Земильского «Небольшой рассказ». Бесстрастным тоном лектора автор-исполнитель рассказывал о самом личном, о себе и своей семье, о деде-аристократе, которого под конец жизни обвинили в сотрудничестве со службой госбезопасности. Во-первых, сам текст рассказа частично проецировался на экран. Во-вторых, рассказчик показывал документы и фо-

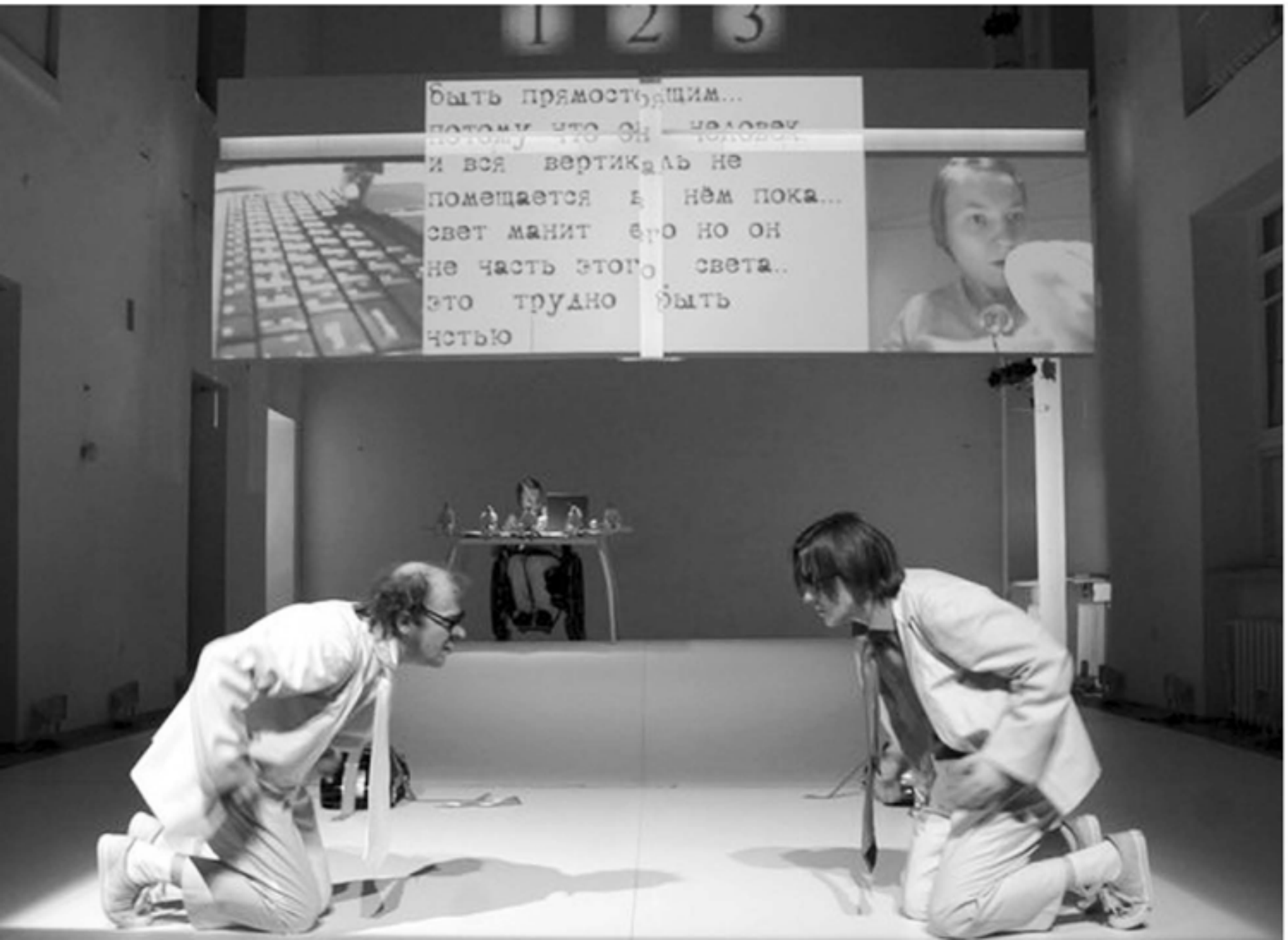
Автореферат лекции в ГЦСИ.

тографии. Все, что относится к такого рода иллюстративным материалам, в расширительном смысле можно считать текстом.

Текст субтитров также может быть концептуальным как элемент «немого театра». В спектакле Бориса Юхананова «Повесть о прямостоящем человеке» одним из соавторов была парализованная девушка. Она сидела в инвалидном кресле, она не могла говорить, но могла пальцем выстукивать на ноутбуке текст. И этот по-своему поразительный текст — сочиненный ею «Манифест Театра радости» — проецировался на экран.

Другой пример — из грандиозного спектакля Робера Лепажа «Липсинк» (к которому я часто буду обращаться, потому что он широко использует и видео как инструмент, и кино как метафору). Lipsync — кинематографический термин, относящийся к дубляжу, когда нужно синхронизировать голос одного человека с движениями губ другого. Синхронизаций самого разного рода в спектакле очень много, как буквальных (кто-то из персонажей занимается дубляжом), так и символических: рифмы между разными жанрами, музыкой и речью, театром и кино, искусством, наукой и религией, любовью и памятью. Одна из героинь спектакля — певица, в результате нейрохирургической операции забывшая голос отца, — показывает кадры семейной хроники глухой женщине, умеющей читать по губам, а потом пытается озвучить пленку на студии дубляжа. Этот эпизод в большей степени относится к использованию кино как метафоры, но интересен и с точки зрения инверсии приема, когда видео используется как текст: здесь видео (немое кино) становится текстом, который нужно расшифровать.

Наиболее простой случай использования кино как метафоры — превращение сцены в съемочную площадку (из недавних гастрольных спектаклей можно вспомнить «Персону. Мэрилин» Кристиана Люпы и «Час, когда мы ни-



«Повесть в прямостоящем человеке», режиссер Борис Юхананов

чего не знали друг о друге» Виктора Бодо). Маркером кино как метафоры служит и черно-белое изображение. Это может быть не только хроника, но и съемка в реальном времени. Тогда герои на сцене, которых оператор снимает прямо сейчас, на видеопроекции уже отдалены от нас, потому что у нас включается эстетический условный рефлекс: «черно-белое — это не здесь и не сейчас, это кино». Это можно было увидеть, например, в начальных сценах «(А)полонии» Кшиштофа Варликовского, показанной, как и спектакль Люпы, в недавней польской спецпрограмме «Золотой маски». Но мы уже незаметно перешли к следующему пункту.

Видео как реалити-шоу

Этот прием очень любит уже упомянутый режиссер Франк Касторф, а также стажировавшийся в его берлинском театре «Фольксбюне» украинец Андрей Жолдак. У Касторфа в спектакле практически всегда участвует оператор, который не отпускает персонажей даже тогда, когда они уходят со сцены, преследует их в различных служебных помещениях, коридорах, гримерках. У Жолдака актеры и оператор могут выбежать на улицу и, скажем, ловить такси. Другое дело, что тут съемка в реальном времени уже подменяется заранее заготовленной. Но в любом случае это выход во внесценическое пространство, буквальное расширение границ театра. А также демонстрация победившей публичности, невозможности спрятаться. В метафорическом смысле (видео как инструмент, размыкающий пространство скрытого, тайного) видеосъемку в реальном времени использовал один из лидеров нового немецкого театра Томас Остермайер: в его «Гамлете» принц сам брал в руки камеру и снимал home video, которое тут же крупным планом проецировалось на полупрозрачный занавес.

«Липсинк», режиссер Робер Лепаж

Парадоксализация выхода во внесценическое пространство происходит в спектакле еще одного знаменитого немецкого режиссера Хайнера Гёббельса со странным названием «Эраритжаритжака» (взятом из языка австралийских аборигенов). Несколько лет назад эту постановку привозили на Чеховский фестиваль. Там играл всего один актер, и минут через пятнадцать-двадцать после начала он брал плащ, надевал шляпу и уходил со сцены. Из первого ряда вставал оператор с видеокамерой и следовал за ним. Дальнейшее мы смотрели в видеопроекции: актер выходил из Театра имени Моссовета, шел через сад «Аквариум», садился в микроавтобус, выезжал на Тверскую (извините за монотонность описания), машина сворачивала в переулок, останавливалась, актер выходил, набирал код на двери подъезда, поднимался по лестнице, открывал квартиру, разбирал почту, готовил омлет... По-моему, это не вариация на тему «реалити-шоу», а инженерно точное конструирование пространства одиночества и размышления — идеальной визуальной среды для звучавшего все это время философского текста Элиаса Канетти. То есть прием выхода вовне, расширения пространства переворачивался, использовался, наоборот, для погружения внутрь, достижения состояния сосредоточенности.

Видео как декорация

Прием применяется очень часто. С одной стороны, сейчас это даже дешевле, чем строить настоящую декорацию. С другой — такая виртуальная декорация позволяет менять место действия с какой угодно быстротой. Обычно это выглядит как визуальный фокус, часто комический: герой на сцене помещается

«Каннибалы», режиссер Давид Бобе

в виртуальную среду, которая показана на заднике. Так был устроен, например, спектакль Лепажа «Проект Андерсен».

Частный случай видеодекорации — показ города за окном, движущихся машин, огней и т.д. Это было очень эффектно сделано во французском спектакле «Каннибалы» режиссера Давида Бобе.

Видеодекорация может быть и «живой картиной», как в спектакле Андрея Могучего «Между собакой и волком», где задник представлял собой анимированные брейгелевские картины: персонажи на них двигались едва уловимо, и возникал комический и в то же время ностальгический, чувственный эффект.

Видео может заменять декорацию полностью, как в остроумном спектакле поляка Гжегожа Яжины «У нас все хорошо». Там была выгородка из экранов, и в нужный момент на них могла появиться обстановка квартиры, стол, стул, плита, а иногда возникал двойник героини и она беседовала сама с собой — это, кстати, уже другой принцип использования видео, но, как я уже сказал, эти способы все время пересекаются, и одна и та же технология может служить для производства разных эстетических моделей.

Если соединить принципы видео как декорации, как способа расширения пространства и как реалити-шоу, то возможны очень странные и красивые фокусы. Самый интересный был показан в спектакле «Мнемопарк» немецко-швейцарской группы Rimini Protokoll — главных новаторов современного документального театра. В этом спектакле участвуют швейцарские пенсионеры, коллекционирующие модели железных дорог. На сцене стоят столы, на которых выстроена игрушечная Швейцария с автомобилями в полмизинца

«Час, когда мы ничего не знали друг о друге», режиссер Виктор Бодо

и коровами ростом с муху — и вот по этим настольным пейзажам бежит паровозик с крохотной видеокамерой, транслирующей изображение на большой экран, а тем временем участники спектакля успевают рассказать о проблемах национальной экономики и обсудить, какие сцены для индийской мелодрамы можно снять на такой натуре: реальность и фантазия соединяются в «Мнемопарке» самым причудливым образом, и этот эффект создается во многом

«(А)полония», режиссер Кшиштоф Варликовский

средствами видео, которое не просто создает декорацию, но и позволяет играть с масштабом. Каждый из пенсионеров в какой-то момент рассказывает личную историю и проваливается внутрь игрушечного пейзажа, который, таким образом, становится пространством воспоминания. Это пример очень остроумного использования вроде бы типового приема, когда живой актер попадает в виртуальную декорацию. Благодаря игре с масштабами эффект получается не только комическим, но и парадоксальным.

Видеодекорация может обозначать не только место действия, но и состояние героя: внешнее и внутреннее меняются местами. Как правило, это происходит в момент кульминации. Например, в моноспектакле «Медея. Материал» по пьесе Хайнера Мюллера, поставленном Анатолием Васильевым для французской актрисы Валери Древиль, на экране возникало море — как внутренний пейзаж героини. А в спектакле Гжегожа Яжины «Психоз 4:48» по пьесе Сары Кейн по экрану сверху вниз начинали бежать цифры на зеленом фоне — как в фильме «Матрица»: это был момент полного разрушения внутреннего мира героини, перехода ее в иное состояние (цифры в названии пьесы — точное время самоубийства).

Отдельный и сугубо инструментальный случай использования видео в реальном времени и одновременно видео как текста, когда на экран выводят какую-то информацию из Интернета. Любопытный пример такого рода

работы — показанный несколько лет назад на фестивале NET немецко-голландский спектакль «Прыжок дохлой кошки». Название Dead Cat Bounce — биржевой термин, обозначающий резкий рост цены финансового актива после периода его существенного снижения. Дело в том, что на этом спектакле зрители играют на Нью-Йоркской фондовой бирже (денежным фондом служат средства, вырученные за билеты). Мы следили через Интернет за ходом торгов (благодаря разнице во времени вечерний показ спектакля в любом европейском городе совпадает с часами работы биржи в Нью-Йорке). Голосовали, чьи акции покупать, в итоге продули 23 доллара. Сидевшие в зале профессионалы рынка следили за курсом акций по своим карманным компьютерам, проверяя, нет ли подвоха в том, что транслировалось на большой экран. Подвоха не было: мы честно торговали.

Это пример использования не столько видео, сколько новых медиа, но я вспомнил об этом спектакле потому, что интернет-страница (или как бы интернет-страница), выведенная на большой экран, в общем-то, не редкость в современном театре. Чаще всего этот прием применяется для имитации чата (то есть это опять-таки текст) или диалога в Skype (например, в «(А)полонии» Варликовского). Таким образом, мы подошли к последнему из намеченных пунктов.

Лицо

В театре есть свое понятие «крупный план», но чисто физически, как в кино, он невозможен, поэтому режиссеры используют видео. Надо заметить, что в театре такой кинематографический крупный план дает больший эффект, чем в кино, где он привычен и уже не производит такого впечатления, какое производил когда-то на первых кинозрителей, которых, как известно, пугали огромные руки и головы на экране. А на театральную публику это по-прежнему действует как аттракцион.

Одними из первых такие фокусы начала делать нью-йоркская авангардная компания The Wooster Group. Еще в 70-х ее участники стали использовать подвижные видеоэкраны. Их спектакли — концептуальные аттракционы, технологичные до такой степени, что, кажется, это не театр, а увеличенная до размеров сцены игровая приставка Play Station. Во всяком случае, спектакль «Тебе, воланчик!», который они привозили в Москву, напрашивается именно на такое сравнение, потому что на сцене выстроен нашпигованный электроникой компактный бадминтонный корт с системой подвижных мониторов, а текст, опираясь на сюжетную схему «Федры» Расина, микширует фрагменты из Еврипида и «Правила игры в бадминтон» Международной федерации бадминтона (что, при кажущейся экстравагантности, логично: игра, распорядок дворцовой жизни и принципы классицистской драмы равно формализованы, подчинены жестким правилам). Актер в этом спектакле — деталь конструктора, которую можно вставить в хайтековскую декорацию целиком, но интереснее разъять на части. Разъединить персонаж и его речь (один актер открывает рот, другой читает текст в микрофон). Или отделить тело от движения — для этого как раз и использованы крупный план и кадрирование: Федра куклой торчит за монитором, а на экране, закрывающем нижнюю часть тела, топчутся ее ноги, меняя одну пару обуви за другой.

Крупный план в театре не просто выразителен, он экстатичен, особенно в случаях, когда служит знаком страдания и разнообразных телесных аффектов. Показательный пример — спектакль француза Эрика Лакаскада «К Пентесилее», сыгранный несколько лет назад на фестивале NET. В этой постановке пьесы Генриха фон Клейста на основе античного мифа о царице амазонок были использованы почти все типы работы с видео, которые я перечислял.

Это, во-первых, видео как текст, причем в расширительном смысле: экраном служило тело актрисы Дариа Липпи, которая одна играла все роли. Она была одета в телесное трико, что создавало странное впечатление синтетиче-

ского, обнаженного, но не физиологичного тела. Текстом, который проецировался на этот телесный экран, были картинки намокающих кровью ран или разрываемой плоти.

Во-вторых, актриса оказывалась объектом и одновременно субъектом наблюдения, оператором и участником собственного реалити-шоу — она снимала саму себя на видеокамеру с эффектом замедленного воспроизведения: пока спроецированный на стену огромный рот открывался в неслышном крике, Липпи успевала встать на его фоне и произнести монолог. Таким образом, в экстатической точке возникала полифония: сверхкрупный план кричащего рта транслировал одну эмоцию, а текст, который в это же время произносила актриса, сообщал совершенно другую.

Похоже работает с крупным планом польский классик Кристиан Люпа в спектакле «Персона. Мэрилин», где актриса Сандра Коженяк параллельно существует в личном, интимном пространстве своей героини и в поле масскультового мифа: персонаж по имени Мэрилин Монро постоянно сравнивается со знаком «Мэрилин Монро» — образом актрисы, зафиксированным на пленке и спроецированным на большой экран над сценой.

P.S. *Метафора*

Напоследок я хотел бы вернуться к теме видео как инструмента и кино как метафоры и привести один из ярких примеров того, как эти два метода работают параллельно. Спектакль венгерского режиссера Виктора Бодо «Час, когда мы ничего не знали друг о друге» поставлен по пьесе Петера Хандке, похожей на сценарий для немого фильма: в спектакле нет ни одного диалога, ни

«Персона. Мэрилин», режиссер Кристиан Люпа

единой реплики, а сидящие на сцене музыканты заменяют тапера. Сцена открыта во всю глубину, как будто смотришь вдоль городской улицы. Но можно заглянуть и в закоулки. Сверху висит большой экран, а на площадке трудится мобильная съемочная группа, показывая, что происходит в выстроенных по бокам коробках-павильонах (знакомый прием, который мы видели у Касторфа, Жолдака, Хайнера Гёббельса — называю тех, о ком уже упоминал). Взгляду камеры открываются кафе, музей, госучреждение, квартира, вентиляционная шахта, купе поезда. Павильоны могут выехать на авансцену, повернуться, как избушка на курьих ножках, к камере передом, к залу задом или наоборот. В этом разъятом на подвижные части городском пейзаже суетятся, сталкиваются примерно два десятка знакомых типов: Хулиган, Деловой человек, Чудак-человек, Девушка-на-службе, Девушка-на-высоких-каблуках, Турист, Комический электрик, Женщина-только-что-узнавшая-семейную-тайну и т.д. Между ними постоянно возникают завязки каких-то историй, но ни одна история не рассказана целиком, а главное, вопреки нашим привычкам восприятия, все эти микросюжеты не связываются в единый узелок События. Перед нами изощренная имитация постороннего взгляда (а мы тут и есть посторонние), успевающего выхватить из городской толчеи только то, что можно быстро идентифицировать, — моментальные снимки-клише.

То есть в этом спектакле сюжетом становится сама структура, и эта структура очень кинематографична (вспомним, что и Хандке — классик немецкой кинодраматургии, писавший, в частности, сценарии для Вима Вендерса). За час с небольшим нам успевают показать едва ли не все основные способы манипулирования нашим зрением и нашими ожиданиями. Театр здесь постоянно оказывается поводом для кино, а кино — поводом для театра. Скажем, на сцене пародируется прием рапида: двое играют в теннис, а мячик, прикрепленный к длинной проволоке, медленно проносят мимо лиц или затылков других персонажей (оператор дает крупный план).

И конечно же, соединение инструментальной и метафорической функций видео постоянно происходит в спектакле Робера Лепажа «Липсинк», где показаны, кажется, все возможные способы синхронизации театра и кино — от визуальных аттракционов до концептуальной игры с кинематографическими жанрами. Так, например, хитроумно расставленные перед видеокамерой дощечки создают при проекции на экран иллюзию цельного столика, за которым пьют кофе персонажи. А хитроумно расставленные перед нами фрагменты мелодрамы, комедии, детектива и фарса создают иллюзию эпоса, казалось бы, отмененного современным искусством.

В идеале видео на сцене становится одним из главных инструментов, позволяющих увидеть структуру, то есть понять, как устроены — формалист скажет «спектакль», «кино», а романтик поправит: «город и мир».

ЛАРС ХЕНРИК ГАСС

Площадка для альтернативной публики

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Ларс Хенрик Гасс

Ларс Хенрик Гасс руководит авторитетным Международным кинофестивалем короткометражных фильмов в Оберхаузене с 1997 года. За это время фестиваль значительно обновился. Именно Гасс инициировал конкурс фильмов Северной Рейн-Вестфалии, в 1999 году организовал конкурс музыкальных клипов MuVi Award. Но что, пожалуй, еще важнее, фестиваль расширил свои границы, создав площадку для ежедневных дискуссий философов, культурологов, кураторов и художников о проблемах визуального языка и индустрии кино. И, наконец, что самое заметное — фестиваль стирает границы между кинематографом и современным искусством в пользу самого широкого визуального эксперимента. В этом году на 57-м фестивале в международной конкурсной программе практически не было работ с традиционным нарративом, в то время как фильмов, сделавших язык искусства предметом анализа, наблюдалось в изобилии. Из них как раз вышли и победители кинофорума: изящная британская работа «Художник» Лоры Провост и португальский «Меркурий» Сандро Агулара. О политике и практике фестиваля, его настоящем и будущем я попросила рассказать Ларса Хенрика Гасса.

Анжелика Артюх. Как вы можете определить культурную задачу Оберхаузенского фестиваля в наше время, когда любой короткометражный фильм можно легко увидеть в Интернете на YouTube?

Ларс Хенрик Гасс. Это очень сложный вопрос. С одной стороны, в круг наших задач входит особый тип программирования, которым, понятное дело, Интернет не занимается. В Интернете ведь нет никакой классификации, никто там не помещает фильмы в определенном порядке, не чувствует за собой специальной образовательной миссии. Мы же пытаемся направить зрительское внимание определенным образом. Другая наша задача — концентрация того, что я называю социальной энергией. Эта мощная и действенная энергия рождается благодаря тому, что огромное количество людей собираются вместе и смотрят кино в ограниченном пространстве в течение ограниченного времени, а затем обмениваются мнениями и информацией. Возможность смотреть фильмы на большом экране — это совершенно не то, что предлагает Интернет. И, наконец, третье обстоятельство, которое связано с первым: мы прилагаем огромные усилия, чтобы найти интересные работы и стать посредниками между режиссерами и кураторами, которые приезжают из разных стран. Мы также — в отличие от Интернета — занимаемся эстетическим образованием детей, готовя специальные детские программы.

Анжелика Артюх. Ваш фестиваль выходит за границы кино и его языка в область современного искусства. Вы считаете, что кино себя исчерпало и необходимы новые формы, которые достигаются путем расширения границ?

Ларс Хенрик Гасс. Короткометражный фильм практически не функционирует в коммерческом поле (если и делает это, то очень ограниченно). Зато он допускает огромную свободу для творчества. Именно это я люблю и ценю в коротком метре — отсутствие ограничений (за исключением ограничения по времени). Поэтому короткометражный фильм очень важен в контексте развития киноязыка. К тому же это в основном сфера приложения сил преимущественно молодого поколения. Молодежь продолжает традицию авангардного фильма, которая также развивалась в основном в рамках короткого метра. Отсутствие коммерческой перспективы компенсируется за счет развития языка. Именно поэтому я так выступаю против превращения короткометражного фильма в товар: это была бы его своего рода мейнстримизация, которая может лишить его главной функции — эстетической свободы.

Анжелика Артюх. Пару лет назад вы писали в каталоге, что оберхаузенский фестиваль не столько служит для промоушна фильмов, сколько для их утилизации. Вы продолжаете так думать?

Ларс Хенрик Гасс. Наш фестиваль с каждым годом становится все более значительной платформой, которая позволяет увеличивать зрительскую посещаемость некоммерческого кино. Публике необходимо социальное пространство, которое могло бы предоставить артконтент. Зрители не могут найти его на телевидении, в коммерчески ориентированных кинотеатрах, даже в музеях, которые важны для функционирования искусства, но являются не очень комфортным местом для коммуникации.

Фестиваль все больше и больше становится своего рода «конечным пунктом» назначения фильмов. И мы несем за них ответственность. В прежние времена на фестивали приезжала профессиональная публика, которая осуществляла дальнейшую селекцию фильмов для дистрибьюции. Сейчас ответственность за то, как промоутировать данные работы, легла на наши плечи. Мы не имеем таких кинорынков, какие имеют Торонто, Канн и другие фестивали. Конечно, мы используем наше партнерство с телеканалами, вроде Arté, которые привлекают к себе только малую часть работ, показанных на фестивале. Но мы также избрали для себя новую стратегию. Не так давно мы соз-

дали что-то вроде online-артплатформы, которая основана на идее самодистрибьюции фильмов через Интернет. В Интернете сейчас или выкладываешь работы бесплатно, или устанавливаешь определенные коммерческие отношения. Мы начали с того, что поддержали 250—300 работ на нашей online-платформе. Режиссеры сами занимаются администрированием, сами решают, как им показывать фильмы — бесплатно или за деньги. Мы, в свою очередь, не владеем правами на фильмы, а занимаем лишь роль партнера в проекте. Но это очень перспективно, мне кажется.

Анжелика Артюх. Вы однажды сказали, что фестиваль может выжить только в том случае, если станет функционировать как своего рода музей современного искусства. Как вы можете это прокомментировать?

Ларс Хенрик Гасс. Только несколько фестивалей в мире работают в том же русле, что и мы. Я очень озабочен будущим фестивального движения, поскольку фестивали в последнее время активно теряют свою традиционную роль и функцию. Необходимо пересмотреть понимание нашей функции в сегодняшнее время. Я думаю, мы можем многому научиться у музеев — например, как организовывать пространство и серьезные условия для презентации артработ. В свою очередь музеи могут поучиться у фестивалей тому, как стать социальным пространством.

Анжелика Артюх. Вы сказали об утрате традиционной роли фестивалей. А в чем она, по-вашему, заключалась?

Ларс Хенрик Гасс. Повторю, раньше фестивали были озабочены приглашением профессиональной аудитории, которая производила собственную селекцию работ — например, для телевизионных каналов и кинотеатров. Эта традиционная роль уходит в прошлое, причем не только касательно фестивалей короткого метра, вроде Оберхаузена. Вместо нее приходит, например, та online-платформа, о которой я говорил. Эта платформа расширяет формат фестиваля. Это, я бы сказал, революционная вещь, которая устанавливает новые границы фестиваля. Теперь многие фильмы можно будет видеть не только на самом форуме, но в течение года. Почему это так важно? В наше время многие сделки осуществляются без участия МКФ. Меняется поле циркуляции фильмов, и в ближайшем будущем картины, возможно, вообще будут доставляться к зрителю посредством сателлитов. В этих условиях функция фестивалей естественно должна меняться. Я убежден, что фестиваль должен быть площадкой для альтернативной публики.

Анжелика Артюх. Качество селекции и тематическое структурирование всегда были важными составляющими фестивальной деятельности. Не могли бы вы рассказать об особенностях селекции Оберхаузена. Каковы его основные критерии?

Ларс Хенрик Гасс. Оберхаузен — это фестиваль, который постоянно расширяет границы возможного. Мы можем показывать научно-популярные фильмы, документальные, анимационные. У нас нет предубеждений по поводу того, что есть искусство, а что коммерция. Мы этот вопрос для себя закрыли. Мы не разделяем фильмы по жанрам. Мы вообще не верим, что жанр сегодня что-то действительно определяет. Мы за художественное развитие киноискусства, за расширение его границ и обновление содержания. К примеру, еще десять лет назад ни один фестиваль не показывал программу музыкальных клипов. С 1999 года мы стали это делать и тем самым настояли на том, что музыкальное видео может быть объектом искусства, может быть интересным для демонстрации на большом экране.

Анжелика Артюх. Как вы собираетесь развивать возможности фестиваля в будущем?

Ларс Хенрик Гасс. Я думаю, мы будем работать на разных уровнях. Во-первых, будем развивать наш интернет-проект, о котором говорил. Таким образом мы наладим партнерство между авторами фильмов и фестивалем. В прежние времена фестивалю не нужно было быть частью процесса создания филь-

ма. Ему достаточно было устанавливать отношения внутри профессиональной среды. Но сейчас времена изменились, и фестивалю необходимо устанавливать партнерские отношения именно с режиссерами, чтобы создавать плацдарм для новых работ.

Анжелика Артюх. Почему бы вам не организовать что-то вроде роттердамского Cinemart, который позволяет режиссерам и продюсерам находить возможности для копродукции?

Ларс Хенрик Гасс. Это хороший вопрос. Может, в будущем мы и сделаем что-то в этом роде, конечно, не копируя уже существующую модель. Сейчас нам лучше браться за то, что можем сделать лучше других.

Если мы будем успешны в продвижении online-платформы, Оберхаузен и в будущем останется фестивалем, который открывает новые таланты. Я очень оптимистично на это смотрю, но тут нужно очень серьезно отнестись к качеству менеджмента фестиваля, к тем способам, каким достигается результат.

Анжелика Артюх. Фестиваль в Оберхаузене имеет репутацию образовательного. Почему она для вас так важна?

Ларс Хенрик Гасс. Я считаю, что один человек (директор) не может радикально изменить философию события или институции, если она уже сложилась. Но он (в данном случае я) должен по возможности развивать ее, заботиться о ней. Моя основная задача состоит в том, чтобы акцентировать, укрупнить то, что фестивалю было присуще с самого начала. Оберхаузенский фестиваль изначально был учрежден как образовательный. И это должно быть зримо сегодня. Для этого мы делаем наш «Подиум» — поле для различных дискуссий, в том числе для обсуждений фильмов. Это важнейшая часть нашей программы, насущная и перспективная.

Оберхаузен, 2011, май

О П Ы Т

Правила игры

КИНО СОЮЗ

В конце апреля в подмосковном Воскресенске новый Киносоюз, возникший в конце 2010 года, провел проектно-практическую конференцию «Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры». В ней приняли участие около пятидесяти кинематографистов — представителей всех кинематографических профессий. Конференция была организована в виде деловой игры, участники которой были разбиты на тематические группы. В процессе двухдневной «мозговой атаки» вырабатывались идеи и предложения, которые затем на пленарном заседании были представлены всему экспертному сообществу.

Ниже мы публикуем доклады, с которыми выступили режиссер Андрей Прошкин (рабочая группа «Профсоюзы в процессе совершенствования кинопроизводства»); продюсер, основатель и генеральный продюсер кинокомпании ТВИНДИ Евгений Гиндилис (рабочая группа «Проблемы кинопроката»); прокатчик, президент компании «Кино без границ» Сэм Клебанов (рабочая группа «Альтернативные способы продвижения фильмов к зрителям — ТВ, Интернет, фестивали, критики»); аналитик кино и генеральный директор кинокомпании «Невафильм» Олег Березин (рабочая группа «Государственная политика развития отечественной кинокультуры»); киновед и проректор ВГИКа Алевтина Чинарова (рабочая группа «Проблемы кинообразования»); режиссер и руководитель творческой мастерской «Режиссура документального кино и документального театра» в Высшей школе журналистики НИУ-ВШЭ Марина Разбежкина (рабочая группа «Проблемы образования»).

Здесь же представлены две специальные лекции, с которых началась конференция: вице-президента «Юнифранс» по Восточной Европе Жоэля Шапрона — о всех составляющих системы французской киноиндустрии, крупнейшей в Европе; немецкого кинопродюсера Симоны Бауман — о принципах государственной поддержки кинематографии в Германии; а также интервью с генеральным директором Польского

института киноискусства Агнешкой Одорович — о польской кинореформе, начавшейся в 2005 году и преобразовавшей национальную кинематографию. Этот опыт зарубежных коллег нам кажется чрезвычайно актуальным и для нашей страны.

АНДРЕЙ ПРОШКИН

Так страшно, как здесь, мне было, наверное, только тогда, когда я впервые вышел на съемочную площадку. Но успокаивает вот что: на вопрос «В какой вы группе?», звучавший в коридоре, мы гордо отвечали: «В профсоюзах». Нас жалостливо гладили по плечу и говорили: «Не волнуйтесь, мы ничего от вас и не ждем».

И все-таки первый вопрос: почему возникла тема профсоюзов? Наше главное теоретическое «открытие»: российское кино стало наконец продюсерским. Раньше у тебя был один заказчик и понятные условия игры, расклад интриг, известные возможности сопротивления государственной системе. Сейчас мы взаимодействуем с большим количеством людей, которые по факту являются нашими работодателями. Люди эти все разные. Их представления о кинопроизводстве тоже разные. Нам кажется, что для дальнейшего совершенствования отрасли необходимы ясные, причем для всех профессий, правила игры в киноиндустрии. Иначе говоря, нужен диалог внутри всех цехов и между ними.

Основная задача внятно работающих, то есть реально, а не символически или имитационно действующих гильдий — именно так мы называли в процессе работы профсоюзы, — всемерное обеспечение такого диалога. Назревшая необходимость и желание его вести существует, по нашему убеждению, и в продюсерском сообществе, о чем в нашей группе подробно говорит Рауф Атамалибеков.

Продюсеры — наиболее системно работающие люди. Они объединяются в гильдии или ассоциации для обсуждения как собственных, так и общих профессиональных проблем. Однако действующие сегодня гильдии — не все, конечно, — все-таки не вполне рабочие объединения. В нашей группе участвовал Игорь Степанов, директор Гильдии режиссеров, который объяснил, что их структура для практической работы в сфере производства не приспособлена и в конечном счете не нужна. Он предложил создать новую организацию. Нам же кажется, что дублирование, умножение гильдий ни к чему хорошему не приведет. Вместе с тем, мнение Степанова многие разделяют, и это вопрос, который необходимо детально обсуждать.

По каким критериям или принципам могут создаваться в кино профессиональные гильдии, если это действительно необходимо? Гильдии операторов и киноведов, кажется, в настоящий момент не нуждаются в дублировании, представители этих профессий как будто удовлетворены их работой.

Но если новую гильдию все-таки необходимо создавать, то первый парадокс или главное противоречие, изначально заложенное в организации наших профсоюзов, состоит в том, что они обязательно должны быть массовыми. Но именно это почти недостижимо, или же этого очень трудно добиться в обозримом будущем.

Сначала надо создать инициативную группу из двадцати-тридцати влиятельных представителей каждой профессии, чтобы актуальные продюсеры были готовы вступить в такой жизнеспособный диалог. Понятно, что он не гарантирует решение всех насущных проблем. Однако инициативная группа должна сформулировать, какие именно интересы этой профессии обязан защищать профсоюз, какие конфликты они видят в уже существующей системе производства. Все это нуждается в подробном проговаривании. Тут не

обойтись без юриста, без его тщательнейшей работы. Дальше надо проводить съезд, на котором гильдия будет учреждена. Не очень многочисленная инициативная группа может взять на себя роль партнера (одной из сторон) такого диалога и может начать вырабатывать конкретные решения, у которых впоследствии есть шанс быть узаконенными в индустрии. Например, ты как режиссер подписываешь договор с продюсером, который разработан соответствующей гильдией. Однако твой конкретный продюсер не входит в эту гильдию. В случае, если ты пытаешься этот договор оспорить, он говорит: «Таков регламент гильдии». Получается, что, не взяв на себя многие обязательства, он стремится возложить их на тебя.

Внутри каждой гильдии необходимо создать комиссию для организации диалога со всеми участниками производства. Численность каждой гильдии будет увеличиваться, и большинство представителей профессии смогут работать как полноценный профсоюз.

Имеет смысл мечтать и о том, что возможно объединение работников кино и телевидения в мегапрофсоюз, который возьмет на себя право общаться, во-первых, с государством по поводу совершенствования законодательной базы, а во-вторых, защищать и отстаивать социальные права абсолютно всех работников кинематографии, в каких бы сферах производства и реализации визуальных продуктов они ни работали.

Важная деталь: основанием для членства в подобной гильдии должна быть не качественная оценка деятельности конкретного человека, а только объективные количественные показатели.

Основная проблема состоит в том, что мы понимаем, насколько трудно людям проявить солидарность. Любой профсоюз основан на коллективном решении его членов по всем важным вопросам, вплоть до участия в забастовках, не дай бог. Организация налагает ответственность на членов своей корпорации или сообщества, а значит, предполагает, что ты будешь вести себя так, как лично тебе порой неприятно или не полезно. Сможем ли мы в своей профессии выработать некий кодекс солидарного поведения? Сумеем ли осознать, насколько нам вообще нужны эти профсоюзы? Единственный способ все это понять — начать что-то конкретное делать.

ЕВГЕНИЙ ГИНДИЛИС

Помимо представителей самого кинопроката, в обсуждении этой проблемной области принимали участие продюсеры, заинтересованные в показе анимационного, детского, документального и отечественного авторского кино. Наши предложения сводились к одной главной идее — необходимости создания постоянно действующего механизма, который помог бы осуществлять экспертизу рынков для показа некоммерческих фильмов и облегчил бы принятие правильных решений в этой сфере. Конечно, эта конференция является только одной из площадок выработки программ этой деятельности. Поэтому мы хотим обсудить возможность учреждения такой, в частности, общефедеральной институции, как Общественная палата (или совет) по кино.

Необходимо создание профессиональных ассоциаций. Сегодня это очевидно слабое место, в том числе и в кинопрокате. Есть ассоциация, объединяющая, например, владельцев кинотеатров, но она работает явно недостаточно, даже неполноценно. Нужно стимулировать создание по-настоящему влиятельной ассоциации. Точно так же неблагоприятно обстоят дела и с ассоциацией дистрибьюторов. Даже та ее версия — АНКО, которая существовала полтора года назад, уже приказала долго жить, хотя осталось великое множество нерешенных проблем. Надо, наконец, выработать принципы, по которым обязаны действовать все члены ассоциаций. Поскольку именно ассоциации должны следить за соблюдением тех правил рыночного поведения, которые даже при нынешнем положении дел не вызывают ни у кого вопросов.

Эти ассоциации, как и профессиональные гильдии, как пресса, делегируют своих представителей в постоянно действующий орган, который мы условно назвали Общественный совет по кино.

В нашей рабочей группе обсуждалось пять актуальных проблем: пиратство; отсутствие государственной политики в области кинопроката; дефицит залов и отсутствие альтернативного проката; монополизм в кинодистрибьюции и кинопоказе; непрофессионализм маркетинга в процессах коммуникации со зрителем (имеются в виду действия всех участников индустрии — от создателей фильмов до представителей кинотеатров, которые зачастую не вполне понимают, с чем и с кем они работают).

Когда мы представили себе идеальную модель этой деятельности, при которой могут быть решены многие нынешние проблемы, то получился следующий список неотложных дел:

— самый широкий спектр выпуска фильмов в мультиплексах;
— наличие архива фильмов, доступного для любого кинотеатра;
— создание артхаусных кинотеатральных сетей;
— формирование синематек в городах-миллионниках;
— качественная кинопресса;
— прозрачно действующий кинорынок;
— борьба с пиратством на всех видах носителей;
— поддержка проката авторского кино за счет самоорганизации общества и бизнеса;
— пролонгированние времени демонстрации фильмов, позволяющее возвращать их создателям затраченные на производство и продвижение средства;
— появление в России мейнстрим-релизов с оригинальным звуком.

Эти цели, по мнению участников нашей конференции, можно достичь, если принять следующие меры.

1. Создать постоянно действующие ассоциации, потому что только сами участники рынка могут выработать для себя те принципы, по которым они должны функционировать. Например, ассоциации кинопрокатчиков необходимо найти для себя четкие, признаваемые большинством критерии оценки фильмов по баллам. Речь идет о том, что все, что более или менее объективно относится к категории авторского, документального, детского, анимационного кино, получит специальные универсальные оценки в баллах. Те кинотеатры, которые демонстрируют эти типы фильмов и набирают то или иное количество баллов, получают доступ к дотациям, которые действуют как поддержка демонстрации этих фильмов в кинотеатрах России.

2. Разработать системы холд-бэков (временно́е окно, когда фильм в определенные сроки не может продаваться на интернет-платформах, дисках или телевидении, то есть это то стандартное время, которое фильм должен продержаться в кинотеатре), что должно обеспечить достаточно длинный прокат. С одной стороны, это несколько устаревшая модель, которая подвергается сейчас коррекции на других рынках. Однако для российской ситуации она пока совершенно необходима и является вполне рабочим механизмом.

3. Организовать Ассоциацию владельцев кинотеатров, которая выработает общепринятую систему классификации кинотеатров по количеству и качеству показываемых фильмов, сеансов и зрителей. Таким образом демонстранты обеспечат для себя доступ к тем государственным субсидиям, которые будут выделяться для поддержки того или иного вида кинематографа.

4. Объявить войну пиратству в рамках кинотеатральных сетей и ассоциаций. Кинотеатры первые страдают от пиратства, поэтому, на наш взгляд, именно они должны быть в авангарде этой борьбы. Всем очевидно, что в нашей стране пиратство воспринимается чуть ли не как погода. Но вступление России в ВТО является очень важным фактором, который мог бы сдвинуть ситуацию с мертвой точки. Это, нам кажется, в первую очередь — вопрос государственной воли. Было бы полезно немедленно проработать национальную

антипиратскую программу, включающую как политические, юридические, экономические шаги, так и производство роликов, которые демонстрируются перед сеансами в кинотеатрах, на телевидении и в Интернете, а также другие разнообразные материалы, продвигающие в массовое сознание эту идею.

5. Понять, что ассоциация кинобизнес-прессы и аналитиков кино — необходимый инструмент, определяющий и контролирующий прозрачность рынка. У нас есть два издания («Бюллетень кинопрокатчика» и «Кинобизнес сегодня»), которые не вполне объективно отражают реальную ситуацию. Наряду с повсеместным введением электронного билета нужно очень серьезно поддерживать независимую прессу, которая уже существует, а также тех независимых аналитиков, которые помогают киноиндустрии избавиться от уже устоявшихся на российском рынке «серых зон».

6. Продумать создание программы по переводу на «цифру» нашего национального достояния — тех картин, которые сосредоточены сегодня исключительно в Госфильмофонде. Региональные синематеки — очень важный инструмент обеспечения равного, демократического доступа всех кинотеатров к киноклассике. Мы прекрасно понимаем, что некоторые из них при соблюдении всех юридических процедур могли бы эти фильмы показывать, но не делают это потому, что у них просто нет доступа к отечественным киноархивам. Тут есть много нерешенных финансовых и юридических вопросов, однако все они могут быть решены. В этой связи необходимо разработать модели частно-государственного партнерства по созданию синематек в крупных городах (по типу Музея кино), которые способствовали бы более широкому доступу «нестоличного» населения к классическому кинематографу. Стыдно признавать, что даже в Москве до сих пор нет не только достойного, но какого-либо помещения для Музея кино.

7. Разработать и осуществить программу поддержки тех отечественных дистрибьюторов, которые занимаются прокатом авторского, документального, анимационного и детского кино на основе выработанных классификаций.

8. Предложить реальную программу поддержки отечественного кино за рубежом, которая должна включать прямое финансирование затрат на выпуск российских фильмов тем российским и зарубежным дистрибьюторам, кто занимается продвижением отечественных фильмов. Нужна также финансовая поддержка продюсеров, которые регулярно и успешно участвуют в зарубежных фестивалях.

9. Создать на коммерческой основе постоянно действующие курсы повышения квалификации работников кинопроката, сотрудников дистрибьюторских компаний и кинотеатров по темам: методология и практика букинга, репертуарное планирование, реклама, маркетинг, антипиратские тренинги и т.п. Необходимо внедрение спецкурса по кинопрокату в программу обучения во всех кинематографических вузах и колледжах. Эта сфера деятельности практически не представлена сегодня в нашем высшем кинообразовании.

Более конкретная программа по оптимизации работы кинотеатров включает:

— бонусную поддержку кинотеатра в зависимости от типа фильмов, которые он демонстрирует, обеспечивая доступ различных категорий зрителей анимационного, документального, авторского российского кино;

— ограничение показа одного названия фильма в тех кинотеатрах, в которых больше трех залов, что поставит заслон на захвате экранов монополистами, крупными сетями кинотеатров и мощными дистрибьюторами;

— незамедлительное введение системы единого электронного билета;

— создание информационного ресурса, который обеспечит возможность прямого контакта между кинотеатрами и продюсерами или между сетями, киноклубами и продюсерами.

Все это будет способствовать прямому доступу авторского и других типов некоммерческого кино на отечественные киноэкраны.

СЭМ КЛЕБАНОВ

Такие способы продвижения, как Интернет, очень быстро становятся доминирующими по охвату аудитории, обгоняя не только традиционный прокат, но зачастую и телевидение, а также DVD-дистрибьюцию. От того, что происходит в этой сфере, во многом зависит выживание национальной киноиндустрии, по крайней мере, в том случае, если она не хочет быть вечным иждивенцем.

Фестивальный прокат в России, как и во всем мире, является альтернативным способом проката прежде всего для авторского кино. На фестивалях его смотрит довольно большее количество зрителей, часто сопоставимое с традиционным прокатом. Зритель охотнее смотрит сложный фильм на фестивале, чем в кинотеатре. Я сам организовывал фестиваль, например, скандинавского кино, и на фестивальном показе зал был полный, а когда фильм шел в прокате, в зале сидели три человека. Чем шире сетка фестивалей, чем более профессионально они организованы, тем лучше для авторского кинематографа.

Однако и в фестивальном движении есть проблемы.

Фестивалей много, но очень многие из них не выполняют свои функции. Слишком часто они имитируют или вообще дискредитируют художественные и культурные идеи, превращаясь в странное мероприятие, где, скажем, три дня подряд в девять утра с DVD показываются фильмы, которые смотрят три человека. Это безобразие называется фестивалем, а организаторы при этом получают значительное финансирование. Отсутствие объективной профессиональной классификации порождает неэффективность механизма господдержки, потому что «правильные» и «имитационные» фестивали оказываются в равном положении.

Недостаточное количество площадок для фестивалей, разного рода акций, развитой общенациональной клубной сети с соответствующим технологическим оборудованием.

Колоссальной «засадой» до сих пор является таможня. Совершенно непонятно, почему в нашей стране введены такие мощные таможенные препятствия для доставки 35-*мм* позитивных копий. Все коммерческое кино уже давно стало цифровым и свободно доставляется через Интернет. Для него таможни, к счастью, уже не существует. Но авторское кино пока очень часто приходит к нам на 35-*мм* копиях. Привести на российский фестиваль такую ленту или отправить российский фильм на фестиваль в ближнее и дальнее зарубежье, а потом вернуть его обратно — огромная проблема.

Обсуждая большой комплекс проблем, связанных с альтернативными рынками, мы пришли к выводу о необходимости ввести классификации фестивалей. Официальный классификатор определяется их юридическим статусом (государственный, частный, специализированный, как, например, фестивали российского кино за рубежом). Заниматься этим должны Министерство культуры и Общественный экспертный совет по кинематографу, который должен быть создан при министерстве. Создание такого наблюдательного совета обеспечит классификацию фестивалей на основе профессиональной экспертизы.

Необходимо введение системы грантов на цифровое оборудование клубных кинозалов с обязательством показа лучших образцов отечественного и мирового кинематографа. Для получения таких грантов подходят даже не города-миллионники, куда и так эти цифровые залы привезет рынок. Гораздо важнее сделать это для городов со значительно меньшим населением (до пятисот тысяч). Наша группа предлагает систему государственно-частного или государственно-муниципального партнерства, при котором федеральный бюджет даст часть финансирования для оборудования таких залов, а другую — может пре-

доставить кто угодно: местный муниципалитет, меценаты, общественные, благотворительные и иные организации.

К созданию клубной сети проката должны привлекаться вузы и музеи. Партнерами для создания такой сети могут стать музеи на местах, где нетрудно оборудовать цифровой зал. В тех местах, где пока нет современного 35-*мм* оборудования, его и не надо устанавливать, потому что уже можно показывать фильмы с DCP или, в крайнем случае, с DVD, с Blu-ray-проекции. Но надо создать сеть таких цифровых залов. Мы хотели бы предложить списки верифицированных картин для этих показов. Пусть будет и система баллов, и перечень официально признанных фильмов, предназначенных для клубного проката. Такая система существует во Франции, в других странах и прекрасно себя оправдывает.

Облегчение процедуры ввоза/вывоза позитивов 35-*мм* копий упростит и правила культурного обмена. Потому что если вы временно ввозите копию, то не можете показать ее на фестивале как дистрибьютор: по закону я эту копию не имею права выносить даже из своего офиса. На мой взгляд, все эти проблемы решаются довольно просто, нужна только воля.

Телевидение и критика. Телевидение всегда являлось традиционным и самым массовым способом доставки кино населению. Что происходит сейчас? Вымывание качественного киноконтента из программной сетки основных федеральных телеканалов. Важной проблемой является и отсутствие какой-либо информационной поддержки лучших образцов отечественной и мировой кинокультуры. Ни для кого не секрет, что телевидение превратило свои новостные и развлекательные программы в коммерческий ресурс. В новостных передачах освещаются премьеры только тех фильмов, которые по тем или иным причинам интересны данному каналу: или канал эти фильмы сопродюсировал, или будет их показывать, или просто руководство канала дружит с продюсером. Не существует ни системы, ни каких-либо критериев, согласно которым каждый значимый национальный фильм или лучшие образцы мирового кино, привезенные в Россию, освещаются в новостях или приглашаются их создатели в какие-либо программы. Все это связано с узко коммерческими интересами конкретных каналов.

Как мы видим решение этих проблем?

Во-первых, никто не может заставить каналы показывать хорошее кино. Они действуют, исходя из своих рыночных предпочтений, считая рейтинги, доходы. Проблема киноконтента решается сама по себе и, прежде всего, рыночным путем за счет активного развития кабельных, спутниковых каналов, их все большей доступности. Я как дистрибьютор вижу, что становится все сложнее продавать фильмы на большие каналы, но есть много маленьких каналов, которые покупают артхаусное кино, показывают его даже с субтитрами, потому что они видят в этом свою нишу. Этот процесс будет активно развиваться.

При этом надо обсуждать и вопрос о системной информационной поддержке лучших образцов кинематографа на каналах с государственным участием: не могут национальные каналы игнорировать национальное кино только потому, что оно создается, финансируется производителем, который этот канал считает своим конкурентом. Должна быть, наконец, и государственная информационная политика.

Критика. Не хотелось бы касаться качества критики или учить авторов писать. Надо лишь обратить внимание на то, что помимо газет и журналов, которые существуют в нормальном рыночном поле, в России, как и в любой стране с нормальной кинематографией, существуют издания, которые можно считать национальными культурными учреждениями и которые важны для поддержания интеллектуального уровня самой киноиндустрии. У этих изданий сегодня нет никаких гарантий дальнейшего существования. Они не знают, будут ли они продолжать издаваться в следующем году. Им могут повысить арендную плату или

они разорятся. Поэтому государство должно обеспечить гарантированный механизм существования основных профессиональных журналов — таких, как «Искусство кино», «Сеанс», «Киноведческие записки», «Кинопроцесс». Названные журналы существуют давно, а значит, этот список достаточно объективен. Сегодня уже не может прийти редактор нового журнала и сказать: «Мы тоже будем в этом списке». Пусть сначала покажет, на что способен.

Международное продвижение. Это еще один важнейший альтернативный способ привлечения зрителя в кино. Тут список проблем хорошо известен.

1. Отсутствует профессиональная организация по продвижению российского кино в мире. «Совэкспортфильм» — думаю, со мной все согласятся — свою функцию не выполняет. Если сравнить его работу с такими организациями, как «Юнифранс», «Юниджапан», «Джерманфилмз», то она равна нулю.

2. Отсутствие системной информации о российском кино для международных дистрибьюторов, журналистов и фестивалей. Даже на Каннском фестивале нет такой книжечки, как «Russian Films». Есть «Bulgarian Films», «Swedish Films», «French Films», «Danish Films», но «Russian Films» сделать не сумели.

3. Отсутствие системы финансовой поддержки зарубежных прокатчиков российского кино. Наше кино на зарубежном рынке конкурирует не с голливудским, а с французским, японским, корейским, венгерским и скандинавским. В большинстве стран существует государственная (или межгосударственная, как, например, в Скандинавии, рассчитанная на весь регион) программа поддержки в прокате своего кино. Выпуская корейский, немецкий, скандинавский фильм, я могу обратиться в эти культурные учреждения и получить грант на покупку копий, на печать субтитров и т.д. Для российского кино ничего подобного нет. Поэтому иностранные дистрибьюторы при прочих равных условиях выберут фильмы той страны, где — и они точно это знают — получат субсидии на выпуск этих фильмов.

4. Отсутствие онлайн-рынка. Во многих странах существует и на государственном уровне возможность получить онлайн-доступ к информации о фильмах и даже к их просмотру. Естественно, это закрытый доступ — только для тех, кому он нужен для работы.

5. Отсутствие защиты прав российских фильмов. Очень часто на рынках возникают странные организации, появляются странные личности, странные фирмы, которые продают, в общем-то, национальное достояние — архивное и классическое кино. И бороться с этим нужно на государственном уровне.

Для решения этих проблем наша группа предлагает следующее:

— создание современной организации по продвижению российского кино в мире;

— создание системы поддержки российского кино в мировом прокате;

— создание онлайн-рынка;

— издание ежегодного каталога российского кино — печатного и в Сети. Министерство культуры этим заниматься обязано. Это должен быть каталог всех российских фильмов на английском языке, произведенных в течение года, с контактами продюсеров, сейлз-компаний и т.д.;

— защита прав российских фильмов и архивов.

Интернет. Это и главная проблема, и главный способ альтернативного продвижения кино. С одной стороны, проблемы в этой сфере гигантские, уровень интернет-пиратства просто чудовищен. Но важно, чтобы все понимали: пиратство является основной угрозой существования национальной киноиндустрии. С другой стороны, решение этих проблем не требует каких-то серьезных финансовых вливаний, необходимо лишь проявление воли государства к принятию закона в этой сфере. Большинство задач можно решить законодательным путем, тем более что многие решения уже опробованы на мировом

уровне; важно лишить пиратов технологической инфраструктуры и, главное, финансовой основы.

Здесь возникают новые проблемы. Во-первых, это несовершенство законодательства. А точнее, вообще отсутствие закона об Интернете. В законе не прописано, что такое сайт, что такое скачивание, что такое видеохостинг...

Во-вторых, это отсутствие ответственности владельцев интернет-сервисов, предоставляющих видеохостинг, за легальность пользовательского контента, а также участие в пиратском распространении контента крупнейших игроков рынка — Mail.ru, Yandex.ru, «Вконтакте.ru». Пока на стороне пиратов такие мощнейшие силы, победить их практически невозможно.

В-третьих, отсутствие ответственности платежных систем (в том числе «большой тройки» мобильных операторов) за соучастие в пиратском бизнесе. Если вы не в курсе, скажу: огромное количество пиратских сайтов притворяются легальными, берут деньги за просмотр с помощью SMSок. И в этом участвуют все — и Билайн, и МТС, и МегаФон. Никто не стесняется брать деньги, оборот этого рынка измеряется миллиардами долларов.

Четвертая проблема — низкая правовая культура пользователей. Размытость границ легального и нелегального в Сети. Тем более что многие нелегальные сайты маскируются под легальные.

И, наконец, пятая проблема — ограничения, накладываемые самими правообладателями. Они очень часто заставляют дистрибьюторов вводить такие ограничения, которые делают легальный контент менее удобным для пользователя, чем нелегальный. Например, вводится требования DRM-защиты, и мы продаем пользователю за деньги то, что ему гораздо проще скачать бесплатно. Но как заставить людей скачивать легально, за деньги?

Эти трудные вопросы тоже при желании решаются.

Закон об Интернете должен в обязательном порядке предусматривать ответственность за нарушение авторских прав любых операторов, предоставляющих интернет-пользователям возможность загрузки видео. Дело в том, что крупнейшие российские интернет-компании сейчас, прямо в настоящий момент, лоббируют абсолютно противоположный закон. Идет очень мощная лоббистская компания по закону, которая освободит и Yandex.ru, и «ВКонтакте», и Mail.ru от любой ответственности за то, что выкладывают пользователи. Мы в такой ситуации будем пытаться ловить 70 миллионов зарегистрированных пользователей «ВКонтакте», заставляя каждого из них снимать нелегальный контент. Понятно, что на этом борьба с пиратством будет проиграна.

Существует другая схема, когда Youtube.com отвечает за то, что у него находится. Youtube вводит механизмы контроля легальности контента. Если эти большие компании, которым есть, что терять, у которых очень много денег, потому что на пиратском контенте «ВКонтакте» зарабатывает сотни миллионов долларов, то контроль с их стороны возможен. Для сети «ВКонтакте» это главное конкурентное преимущество перед Facebook, который они содрали, но только пока отстают технологически. Однако Facebook не дает выкладывать пиратский контент пользователям, а «ВКонтакте» дает. Если же они будут знать, что с них будут взыматься огромные штрафы, они сами введут технологические методы защиты. Уже известны видеоподпись как такой метод защиты в Youtube или там же — электронный штамп видеоизображения. Создание баз легального контента возможно. Просто большие компании должны знать, что, если этого не делать, их очень сильно оштрафуют.

Необходимо разработать и внедрить механизмы блокировки сайтов, систематически предоставляющих пользователям пиратский контент, в том числе и работающих за пределами доменной зоны .ru, для того чтобы исключить возможность увода этого сайта в Гондурас, откуда будет идти тот же самый пиратский контент на русском языке.

Надо наконец ввести ответственность платежных систем за транзакции, которыми был оплачен контрафактный контент. То есть ввести понятие — «участие в преступном сговоре». Если наши фильмы качают и люди платят через МТС, я не хочу ловить того, кто заплатил МТС, пусть мне деньги возвращает МТС. Когда они поймут, что могут попасть на миллионные штрафы, они начнут контролировать, с кем заключают договора. Но возможно это, только если им будут угрожать серьезные экономические санкции.

Позитивный пиар легального контента — социальные ролики, реклама и негативный пиар операторов пиратского контента с привлечением федеральных телеканалов, кинотеатральных сетей. Это должна быть государственная национальная антипиратская программа. Тут мы тоже солидарны с группой, в которой обсуждались проблемы проката.

Пришло время создать гильдию или ассоциацию интернет-вещания, благодаря которой можно будет выработать единый стандарт по работе с правообладателями по лицензированию цифровой дистрибьюции. Мы должны защищать перед западными правообладателями свои интересы и иметь возможность давать пользователю удобную, разумную альтернативу.

Необходимо ввести — на основании профессиональной экспертизы — практику формирования списка фильмов, изданий, фестивалей и мероприятий, которым будет придаваться статус культурно значимых, создать для них систему информационных преференций (по аналогии с социальной рекламой). Даже если какой-то канал хочет поддержать фестиваль или прокат культурно значимого фильма, то там по закону о рекламе накладываются многочисленные ограничения.

Большинство предлагаемых решений не требует затрат государственных средств. Сегодня реализация этих решений ложится прежде всего на Министерство культуры, но в перспективе развитием фестивального движения и интернет-дистрибьюции должен заняться Киноинститут, о необходимости создания которого давно говорит кинообщественность.

Его цель — повышение культурного уровня граждан РФ за счет предоставления им равных возможностей доступа к ценностям национальной и мировой кинокультуры вне зависимости от места проживания и социального положения. Интернет и фестивальное движение уравнивают людей вне зависимости от того, где они живут, и консолидирует единое культурное пространства страны. Задача такого института — обеспечение нормального денежного оборота внутри национальной киноиндустрии, создание экономических и правовых условий для возрождения национальной киноиндустрии.

ОЛЕГ БЕРЕЗИН

Основная проблема в области государственной поддержки — непрозрачность этой системы, отсутствие четких общепризнанных правил игры. Многие кинематографисты узнают о том, что объявляется конкурс на производство фильмов совершенно случайно, причем в ситуации, когда «завтра» должны быть предоставлены абсолютно все документы.

Но не менее значимый вопрос — экспертиза реализованных проектов. Это позволило бы формировать «репутационные активы» создателей фильмов, которые могли бы помочь им в следующих проектах. Необходимо разработать многомерную оценку эффективности господдержки — и с экономической, мировоззренческой, культурной, собственно эстетической значимости запускаемых и осуществляемых проектов.

Наша группа предлагает:

— провести аудит ныне действующих «правил игры» во всех сферах индустрии;

— создать профессиональное жюри поддержки в производстве без включения в него чиновников с правом голосования;
— ввести публичный доступ к контролю за предоставлением господдержки;
— проводить три этапа экспертизы проектов: в период запуска, по окончании производства, через год жизни проекта и проката, для того чтобы оценить успех у зрителей, критиков и фестивальную судьбу.

Решения нашей группы частично совпадают с итогами работы других групп (хотя в эти три дня мы не проводили совместных обсуждений).

1. Создать рекомендованные экспертами списки фильмов для финансового стимулирования и субсидирования их демонстрации на телевидении. Понятно, что как-либо влиять, тем более заставить ТВ показывать кино довольно трудно, но государство могло бы этот вопрос поддержать специальными дополнительными субсидиями, отдельными программами и иным образом.

2. Ограничить доминирование какого-то фильма в прокате кинотеатра. Определить максимальное количества копий одной картины на один кинотеатр, а также максимальную долю сеансов одного названия в течение какого-то определенного периода.

3. Ввести или трансформировать налог на кино не в качестве механизма изъятия средств, а как механизм перераспределения средств внутри системы кинопроката. Целенаправленно поддержать прокат российских, а не голливудских фильмов, а также кинотеатров в малых городах.

4. Устанавливать ограничения для аудитории того или иного фильма через экспертный общественный совет, а не чиновниками Минкульта. Искать другие способы квалификации каждого кинопроекта.

Региональная политика. Этот вопрос необходимо обсуждать на Госсовете и в Совете при Министерстве культуры, для того чтобы осуществить региональные программы развития кино как части культурной политики. Ввести современные нормативы кинообслуживания. Предложить различные меры стимулирования кинопроизводства и проката через региональные бюджеты (использовать налоговые льготы регионов, местное финансирование).

Отдельный вопрос касается создания региональных кинокомиссий, которые призваны заниматься развитием международной копродукцией на местном уровне, как это делается во многих странах Европы.

Воспитание зрителя. Необходимо не просто строить много кинотеатров, стимулируя предложения, но — в первую очередь — провоцировать спрос на общение с киноискусством. Как только в регионе появится аудитория, готовая идти в кино, любой местный бизнесмен быстро построит на свои деньги кинозал. Заполняемость залов по России сейчас составляет 18 процентов. У нас нет нехватки посадочных мест. Нет очередей у касс.

Важно постоянно изучать аудиторию, причем не только ту, что ходит в кинотеатры. Главное, предпочтения тех потенциальных зрителей, которые их не посещают. Подумать об экономическом стимулировании киноклубов, в том числе в школах, вузах, колледжах.

Мы предлагаем создавать видеотеки в школах, вузах, разработать и ввести повсеместно программу «Поход в кино» для школьников. Важно в общенациональном масштабе лоббировать госфинансирование просветительских кинопрограмм на ТВ, в Интернете.

И, наконец, самый важный вопрос — госполитика. Сегодня она должна отвечать потребностям общества, которые еще предстоит исследовать. Для этого надо разобраться с тем, что означает словосочетание «социально значимые проекты». В этой связи необходимо ввести их классификацию.

И в заключение — предложения группы «Государственная политика развития отечественной кинокультуры».

1. Формирование репертуарной стратегии должен осуществлять Общественный совет при Министерстве культуры РФ. Мы обсуждали критерии национально значимых фильмов: кто должен решать, что в этом году надо, скажем, снять фильм о Суворове, а в следующем — про Ушакова? Экспертная оценка социальной значимости должна проводиться не до, а и после не только производства, но и проката фильма.

2. Важно включить решения нашей проектно-практической конференции в федеральную целевую программу «Культура России 2012—2020».

3. В определенной перспективе следует подумать о создании — возможно, в структуре Министерства культуры РФ — Российского киноинститута как механизма защиты и развития российской кинокультуры в целом. Пусть Фонд социальной и экономической поддержки отечественной кинематографии занимается коммерческими фильмами, а Национальный киноинститут будет работать на поддержку и продвижение авторской, документальной, анимационной, дебютной продукции.

АЛЕВТИНА ЧИНАРОВА

Создание гибкой системы кинообразования, которая соответствовала бы потребностям профессиональной практики, давно назрела. Но в ее обсуждении есть серьезные разногласия. В частности, дискутируется вопрос, сколько студентов необходимо сегодня обучать кинематографическим профессиям. Рособрнадзор насчитывает двадцать одну образовательную структуру в нашей стране, готовящую специалистов в области кинематографии и телевидения, а Министерство образования — пятьдесят одну учебную структуру. При этом у нас нет какого-либо общепринятого представления о потребности во всех этих кадрах и эффективности их подготовки.

А ведь мы должны знать, какова реальная кадровая ситуация в нашей стране, обеспеченность киноиндустрии и телевидения профессионалами разных профилей, специальностей, квалификации.

Естественно, необходимо осуществлять мониторинг этих потребностей, ведь ситуация постоянно меняется в связи с появлением новых технологий, новых задач или требований. Возникают новые профессии. В нашей группе мы пришли к выводу, что при Киносоюзе или Министерстве культуры должна быть создана специальная мониторинговая группа: «Новые профессии и новые технологии». Необходимо и создание постоянно ведущегося сайта, на котором будет отражаться актуальная ситуация.

Мы должны, конечно же, пересмотреть рубрики квалификационного справочника, потому что существующее издание устарело и совершенно не отвечает потребностям сегодняшнего дня, ведь некоторые профессии просто исчезли, какие-то видоизменились, зато появились другие. Все вузы уже столкнулись с проблемой обучения продюсеров. Ее нельзя было решить, пока эта профессия не была включена в пресловутый квалификационный справочник. Иначе поставить задачу официально признанного обучения тех или иных кадров просто невозможно.

Как вы знаете, сейчас, в Государственной думе — причем в последнем чтении, рассматривается закон об образовании. Но все, что там касается высшего художественного образования, в сущности, не отвечает его характеру и специфике. Некоторые творческие вузы (в частности, Ассоциация вузов культуры и искусства) представили свои предложения в Думу, перечислив актуальные изменения, которые необходимо внести в соответствующую статью закона. Однако наши идеи не только не учли, но эта статья еще более отдалилась от реальных нужд качественного кинообразования.

Самый страшный бич, который губит живую практику российского образования, — это чудовищная унификация, которую внедряет профильное ми-

нистерство. В настоящее время вводятся новые государственные стандарты третьего поколения. При этом Министерство образования относится к творческим вузам как к чему-то, что мешает им «плодотворно» работать, хотя в количественном отношении таких учебных заведений очень мало по сравнению с общим числом вузов в стране.

Наша группа уверена в необходимости обращения в Государственную думу, правительство, в котором было бы заявление о предоставлении права утверждать государственные стандарты и основные образовательные программы именно Министерству культуры РФ, а не Министерству образования. Мы считаем, что решение этой формальной чиновничьей проблемы является важным условием квалифицированной подготовки кадров.

Казалось бы, очень конкретная вещь — организация практики студентов. Оправить студента на практику не сложно, но там он наверняка будет исключительно вспомогательной рабсилой, а о реальной педагогической или творческой пользе приходится только мечтать.

В нашей группе обсуждалось такое предложение: поскольку на средства государства создается большая часть фильмов, поскольку оно тратит основные деньги и на обучение студентов, было бы логично, чтобы соответствующие структуры и санкционировали производственную практику студентов. Во всяком случае, в тот контракт, который заключает киностудия с государством, можно было бы — почему нет? — вписать пункт обязательного прохождения студенческой практики на конкретной картине. Такое предложение разумно направить и в Министерство культуры, и в Фонд поддержки кинематографии, который тоже распределяет в основном государственные финансы.

Очень важно информационное обеспечение участия студентов в международных образовательных программах. Российские студенты, конечно, участвуют в разнообразных фестивалях, но — из-за отсутствия средств или налаженных контактов — это происходит недостаточно эффективно. Интеграция в мировое кинопространство должна начинаться со студенческих лет, ведь будущее кинематографистов немыслимо вне копродукций.

Существует огромная, острейшая проблема и в подготовке специалистов среднего звена. Но если структуры подготовки специалистов с высшим образованием еще как-то работают, то в среднем звене ситуация ужасная. У нас нет ни вторых режиссеров, ни осветителей, ни ассистентов. В колледже при ВГИКе, казалось бы, начали готовить осветителей, но выяснилось, что такой профессии вообще в государственных реестрах не существует! Осветитель театра есть, а вот осветителя кино — нет! Тут опять нужна поддержка Министерства культуры и профессиональных гильдий, чтобы в очередной раз «пробивать» эту ситуацию.

Другой пример: сегодняшний прокат чрезвычайно остро нуждается в специалистах, формирующих программу показа. Но в реальности содержательную часть репертуара зачастую проектирует и выстраивает менеджер, который не имеет никакого отношения к кинематографу.

Система подготовки кадров напрямую связана и с системой их переподготовки. Сейчас переподготовка осуществляется и квалифицируется как получение дополнительной профессии. Забыта и такая деятельность, как элементарное повышение квалификации, необходимое в эпоху новых технологий. Но это дело ведь не только вузов. Государство просто обязано быть в этом заинтересовано.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Я буду говорить об условиях преподавания и усвоения кинокультуры, а точнее, об обеспечении этих условий.

Так сложилось, что сегодня мы — огромная страна, пятая в Европе по величине сборов в кинотеатрах, — практически выпали из международного контекста. Российских студентов давно не видели на международных питчингах, хотя эти мероприятия имеют для них бесценный опыт. Россия превращается в культурную деревню, у нее нет взаимодействия с миром. Как сделать, чтобы мы непременно присутствовали «там» и приглашали «сюда» иностранных студентов? Недавно в Москву приезжали преподаватели Школы Анджея Вайды, которая очень хочет сотрудничать. Они готовы взять на себя 50 процентов обеспечения учебного процесса, а 50 процентов должны взять на себя мы, чтобы наши студенты могли поучиться в Польше.

Мы предлагаем создать мониторинговую и фандрайзинговую группу из студентов-киноведов и продюсеров, которая будет изучать международный опыт кинообразования и практику привлечения грантов и стипендий. На сегодня эта информация практически закрыта для наших студентов. Они пытаются ее найти индивидуально, но необходимых данных, сосредоточенных в одном месте, нет. Важно, чтобы этим занимались именно студенты, это могло бы быть их практикой, очень полезной для всех.

Стоит всем напомнить, что не хватает книг, учебников и просто профессиональных изданий по кино. Хотя в международной практике эти издания есть. Совершенно необходимо обеспечить студентов учебными и методическими изданиями в сфере экранных искусств, печатными и аудиовизуальными, что сделать легче и дешевле. Важно печатать отечественных авторов и переводить учебники западных специалистов. Для этого надо создать Совет по учебным изданиям.

Пора ввести практику постоянного проведения межвузовских научно-практических конференций (с привлечением Министерства культуры, музеев, издательств), посвященных современным проблемам преподавания искусства. Сегодня все еще существует иллюзия, что каждое искусство развивается отдельно. Но это давно не так. Молодых философов так же интересуют проблемы реальности, как и молодых режиссеров, художников, писателей. Они готовы встречаться, обсуждать эти актуальные проблемы.

И, конечно, главное: пора более активно, заинтересованно и напористо внедрять студентов в кинопроизводство.

ЖОЭЛЬ ШАПРОН

Франция — родина кино

О СИСТЕМЕ ГОСПОДДЕРЖКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОИНДУСТРИИ

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

«Деньги», режиссер Робер Брессон

Даниил Дондурей. Каким образом Франции удалось обеспечить приоритетный статус кино в своей стране?

Жоэль Шапрон. У меня нет точного ответа. Кино у нас всегда играло очень важную роль, ведь Франция — его родина. До 1914 года 95 процентов всех движущихся кадров, которые показывались в мире, исходили из Франции. Именно тогда стало понятно, что кино — очень мощный посредник для продвижения образа и принципов жизни страны. Напомню, что Франция — одно из первых государств, где появилось Министерство культуры. Это было в 1959 году. Еще тогда, да и позже, шутили, что к этому учреждению надо относиться осторожно, ведь в Германии министром, ответственным за культуру, был Геббельс.

Постоянная потребность защиты отечественной культуры буквально всеми французскими правительствами — факт очевидный. У харизматичного генерала Де Голля были влиятельные помощники, советники, в том числе Андре Мальро, который и стал первым министром культуры. В этом смысле нам очень везет, потому что, если бы не традиционный полувековой консенсус по защите интересов культуры — всех лидеров, партий, профессиональных и общественных сил, — то и нашей киносистемы не было бы.

Даниил Дондурей. Как удалось создать уникальную систему финансирования киноиндустрии исключительно за счет зрителей, а не налогоплательщиков?

Жоэль Шапрон. Рождение этой модели киноэкономики датируется 1948 годом. То есть ныне действующая система финансирования существует уже более шестидесяти лет. Ее принцип заключается в том, что платят за кино только те, кто его потребляет. Думаю, что аналога такой ситуации в мировой эко-

номике нет. Потому что если ты любишь йогурты, то по каким-то сложным экономическим схемам и расчетам платить в конечном счете за них будут все граждане. А во Франции в 1946 году был создан Национальный центр кинематографии (CNC). Тогда шли жесткие переговоры с американцами о восстановлении страны после второй мировой войны, США хотели заставить французов (в рамках документа о займе для реконструкции) выделить экранное время для демонстрации американского кино. Вначале договорились о показах в течение девяти недель в квартал. Потом это время сократилось до

«Маленький театр Жана Ренуара», режиссер Жан Ренуар

пяти недель экранного времени. Именно тогда французские деятели кино решили совершить «обратное движение», заставив тех, кто выпускает фильмы в прокат, платить налог с каждого билета.

Это было придумано еще в 1948 году и стало реальной мерой, благодаря которой законодатели поверили, что национальный кинематограф может финансироваться хотя бы частично не из госбюджета, а благодаря спецналогу. Но если бы не было прессинга со стороны американцев, эта замечательная система, может быть, не сложилась. Недельные квоты стали исчезать уже в 50-е, но система осталась такой, какой была спроектирована. Это обстоятельство очень важно, потому что — вне зависимости от рыночной доли демонстрации во Франции (речь идет о кинематографии любой страны) — с каждого кинобилета взимается примерно 11 процентов его стоимости.

Такая система существовала почти четыре десятилетия без изменений. Когда в 80-е появились новые частные телеканалы, то законодатели — под влиянием кинопрофессионалов — поняли, что теперь надо взимать спецналог и с других потребителей движущихся кадров. Так возник новый налог — с показа кинофильмов на телеканалах, а потом и с других носителей. Тогда же были вменены новые обязательства телеканалам — и частным, и государственным. Их заставили вкладывать собственные деньги, помимо спецналога, в производство картин, которые они хотят показывать. Это очень важно, потому что, с одной стороны, взимается трехпроцентный налог с коммерческого оборота каждого телеканала, эти деньги идут в специальный фонд CNC. С другой стороны, у каналов есть обязательства по производству фильмов, и вот тут они уже сами выбирают проекты, которые хотят поддер-

жать. Во Франции теперь сосуществуют эти два типа поддержки кино телеканалами.

Как только появляется какой-либо новый носитель, новый способ смотреть кино, законодатели сразу же решают вопрос об отчислениях в киноиндустрию. Как ни парадоксально, но французы сумели утвердить принцип финансирования национальной индустрии за счет двух своих главных конкурентов — американского кино, которое все равно, как и всюду, доминирует во Франции, а также телеканалов, о которых всегда думали, что они являют-

«Скорей бы воскресенье», режиссер Франсуа Трюффо

ся основным конкурентом кинотеатров. Это странно: ведь законы экономики не позволяют думать, что именно твои конкуренты будут тебя финансировать.

Сейчас создать подобную систему во Франции было бы невозможно. Это произошло в свое время потому, что одновременно с появлением частных телеканалов законодатели сразу же решили взимать такие налоги. А теперь если бы Саркози заставлял их платить за кино задним числом и сказал, что «с сегодняшнего дня вы будете выплачивать 3 процента с оборота», никто бы не согласился. Но система, при которой телеканалам, желающим получить эфир, вменили обязательства в обмен на аренду эфира, когда-то сработала и превосходно существует до сих пор.

А в России можно сказать спасибо Олегу Добродееву, Константину Эрнсту и другим ведущим руководителям телеканалов, которые без законодательных обязательств вкладывали и вкладывают деньги в кино. Есть много стран, где телеканалы не тратят на кино ни гроша. У вас их никто не заставляет заниматься подобным, но они — делают. Не думаю, что это идеальная система и что это именно тот путь, потому что он основан исключительно на добровольных началах. Одни в этом участвуют, другие — нет. Не думаю также, что во Франции руководители телевидения сами проявляли бы затратную для них инициативу, если б их не обязали к этому.

Даниил Дондурей. Как кинотеатры относятся к тому, что 11 процентов от сборов должны отчисляться в CNC?

Жоэль Шапрон. Во-первых, это непреодолимо, во-вторых, уже нет в живых владельцев тех кинотеатров, которых впервые заставляли платить та-

кие налоги. К тому же сейчас кинотеатры уже абсолютно автоматически распределяют деньги из кассы. Никто давно уже не ставит под вопрос этот налог. Теперь сами кинотеатры получают от него пользу, поскольку существуют разные виды помощи не только продюсерам, прокатчикам, но и демонстрантам. Например, наши кинотеатры переходят на «цифру», и CNC пользуется частью этих денег, для того чтобы помочь им в быстром переоборудовании. Поэтому я никогда не слышал и нигде не читал о том, чтобы этот налог был проблемой для кинотеатров. У нас много проблем, и некоторые, прочитав мою книжку о финансировании французского ки-

«Амели», режиссер Жан-Пьер Жене

но, могут подумать, будто у нас создана идеальная система. Но это не так, у нас очень много нерешенных вопросов. Однако по поводу налога нет споров: то ли потому, что он существует больше шестидесяти лет, то ли потому, что люди понимают, что тоже получают от него какую-то пользу. Все давно смирились, что 11 процентов с каждого проданного билета уходит в Фонд.

Даниил Дондурей. Каким образом отраслевая структура, и не самая могущественная, получила право собирать собственные налоги?

Жоэль Шапрон. С юридической точки зрения — не знаю. Предполагаю, что поскольку наша киносистема существует практически параллельно госбюджету, то руководство CNC решило пойти дальше и стать независимой от других государственных структур организацией. Это дает CNC большую свободу и позволяет вводить санкции для тех, кто не выполняет обязательства по налогам, отчислениям и прочим пунктам. Возможность обретения полной независимости для CNC была принципиально важна. Во Франции, естественно, есть Общественная палата и другие госструктуры, следящие за деятельностью CNC, но все равно это учреждение имеет настоящую автономию. И тут у нас не было проблем ни в парламенте, ни в госструктурах, ни среди кинопрофессионалов, которые уверены, что благодаря CNC французское кино имеет возможности для развития и продвижения.

Даниил Дондурей. Во Франции есть два вида поддержки кино — автоматическая и выборочная. Расскажите, пожалуйста, об автоматической.

Жоэль Шапрон. Каждый раз, когда продюсер производит новую картину, маленькая часть доходов с этого проекта уходит в «спецкарман», который CNC держит именно для этого продюсера. Для чего? CNC и кинопрофессионалы всегда думали, что если продюсеры получают деньги от кино, они не могут только виллы покупать и дорогие автомобили, а должны в кино, благодаря которому обогатились, вкладывать. Поэтому как только ты снимаешь довольно успешный или не очень успешный фильм, ты знаешь, что есть некая сумма, которую, когда захочешь, CNC тебе выделит на новый проект. Это очень важно, потому что с этими деньгами, со значимой финансовой основой ты можешь дальше искать инвесторов, партнеров, ходить по банкам и т.д. Ты можешь также не воспользоваться этими деньгами, зная, что получишь финансирование от какого-нибудь телеканала или копродюсера и что лучше переждать, копить свои деньги. Тогда эти средства, принадлежащие тебе и хранящиеся в CNC, ты будешь вкладывать в следующий проект, более сложный для реализации.

Другая — отборочная система — появилась в начале 60-х годов, когда существовал дисбаланс между коммерческим кино и авторским. Было понятно, что авторское кино, конечно, больших денег не приносит и не будет какое-то время приносить, поэтому его надо поддерживать отдельно. Во Франции есть разные виды помощи и существуют разные комитеты, которые выделяют деньги под отдельный проект. В том числе и из того же фонда, где у продюсера есть свой карман, просто это другая бюджетная линия. Эти деньги вкладываются в твое кино, чтобы и потом у тебя были какие-то деньги, необходимые для дальнейшего поиска сумм на производство новой картины. Это абсолютно два разных вида помощи. Надо понимать, что проектов с такой помощью гораздо меньше, чем проектов с помощью автоматической. Буквально несколько процентов от капиталовложений в производство картин, то есть маленькая сумма, но зато она становится очень существенной для тех немногих картин, которые не имеют инвестиций CNC и не могут инвестироваться дальше.

Для отборочного вида помощи — помощи дебютным картинам и продюсерам-дебютантам, которые продюсируют режиссеров-дебютантов, — есть специальная комиссия, которая изучает такие проекты.

Даниил Дондурей. Как определяется статус кинопроекта — артхаусный, мейнстримовский, суперкоммерческий?

Жоэль Шапрон. Насчет артхаусного кино, о чем я часто говорю в России, есть точное определение, зафиксированное во всех регламентах. Мы считаем фильмы артхаусными только задним числом. Собирается специальный комитет, который присуждает этот статус какой-то картине. Никто во Франции не может заранее официально признаться в том, что будет снимать артхаусное кино. Автор может про себя так решить, даже вслух говорить, но толку будет мало.

В России часто думают, что нужно создавать комитеты, комиссии, особенно если речь идет об отборочном виде поддержки, и к ним обратятся люди с проектами, о которых уже известно, что это будет артхаусное кино. Во Франции мы считаем, что это было бы слишком просто и, наверное, слишком претенциозно. Чтобы присвоить такой статус фильму, нужно сначала его посмотреть, а не просто прочитать описание проекта. Когда картина действительно принята специальным — весьма компетентным — комитетом и признана артхаусной, она получает соответствующую поддержку в кинотеатрах. А те кинотеатры, которые показывают артхаусное кино, получают помощь от CNC — именно так обеспечивается программа продвижения таких фильмов. Реальная возможность показывать их разным группам зрителей. У нас есть сеть артхаусных кинотеатров, которые являются таковыми по регламенту специальной ассоциации, но эта же ассоциация может дать статус артхауса и другим фильмам, тогда их продюсеры встречаются с руководителями кинотеатров и обсуждают условия демонстрации.

Даниил Дондурей. Чуть ли не треть всех гигантских средств господдержки во Франции отправляется на прокат и пропаганду — более 150 миллионов евро. Это правильный процент?

Жоэль Шапрон. Без рекламы любой продукт — фильм или йогурт — не существует. Эта деятельность началась в 70-е годы. Раньше люди узнавали о появлении новой картины только спустя какое-то время. Когда я был маленьким, фильмы выходили сначала в Париже, потом в больших городах, потом в маленьких и далее в совсем крошечных. Теперь где бы ты ни жил, ты узнаешь о том, что происходит в Париже, одновременно с парижанами. Фильмы выходят сразу же во всей Франции, и для того чтобы выдержать конкуренцию, тебе, конечно, нужно вложить большие деньги, выделив свою картину среди тех, что выходят в одно время с ней. Это, безусловно, огромные рекламные бюджеты, благодаря которым даже люди, живущие в маленьких городах Франции, могут смотреть те же фильмы, что и парижане. И видеть ту же рекламу.

Пропаганда нашего кино в других странах не может существовать без серьезного рекламного бюджета. Зарубежные прокатчики вкладывают и свои деньги, но мы точно знаем, что должны им помочь, для того чтобы наши фильмы имели преференцию в списке остальных картин, выходящих, к примеру, в Польше, России или в Аргентине.

Сейчас, мне кажется, и в России, к счастью, ситуация меняется в лучшую сторону. Лет десять назад, когда я разговаривал с продюсерами, у них была одна цель — закончить картину. Они больше ничего не планировали, не знали, что будут делать со своей работой, не думали ни о прокате, ни о выборе соответствующей компании, ни об экспорте. Сейчас ситуация другая — продюсеры заботятся о том, что станет с картиной, когда закончатся съемки. Зная хорошо французских продюсеров, могу сказать, что они сразу, еще при запуске фильма в производство, думают о его прокатной и фестивальной судьбе. Сразу же подключают нужных людей — рекламщиков, прокатчиков, СМИ, чтобы еще на стадии съемок о картине заговорили, даже если это артхаусное кино. Чем раньше люди узнают о существовании нового фильма, тем лучше для всех.

Даниил Дондурей. Кто во Франции решает, как должно развиваться кино, как должны себя вести продюсеры? Государство? Совет при CNC или?..

Жоэль Шапрон. В основном сами деятели кино, профессионалы. Члены гильдий. Но еще у нас есть разные ассоциации, которые занимаются, я бы сказал, чуть ли не лоббированием своих интересов. Естественно, законы принимают только законодатели, а новые регламенты устанавливает только CNC. Но инициаторами всех изменений являются именно кинодеятели, которые быстрее всех обращают внимание CNC на какую-то опасность, на появление нового носителя. Только они постоянно дергают CNC новыми запросами, просьбами, размышлениями. Все решения практически во всех случаях провоцируются кинопрофессионалами. Чиновники их всегда слушают, потому что есть реально действующие и постоянные отношения между CNC и кинодеятелями. Из этих совместных обсуждений рождаются новые регламенты и новые законы. В 99 процентах инициатив участвуют прокатчики, показчики, продюсеры, режиссеры, сценаристы, актеры.

И вот что еще очень важно: есть среди кинематографистов так называемые сдельщики или почасовики, которые благодаря нашей системе могут работать только в кино. Если бы не она, то между проектами им приходилось бы искать какие-то другие занятия и работу. Но именно потому, что они являются эксклюзивными специалистами в кино и хотят работать только там, мы придумали схему, аналога которой нет нигде в мире. Они получают деньги в перерывах между работой над фильмами, для того чтобы не уходить на завод, фабрику, а чтобы искать новый проект, ждать его и работать дальше. Таким образом, мы сохраняем сообщество опытных людей. Вот эти сдельщики-почасовики — наряду со сценаристами, режиссерами и операторами — лоб-

бируют правильные регламенты, эффективные законы. Каждый сектор, цех работников кино постоянно развивает CNC, и это только способствует успешной совместной деятельности.

Даниил Дондурей. У вас не возникает проблем в формировании всех этих бесчисленных советов?

Жоэль Шапрон. Думаю, так было всегда и везде: если тебе дают финансирование, ты считаешь его справедливым, а когда не дают — обвиняешь всех в коррупции и в том, что никто ничего не понимает ни в твоем кино, ни в кино во-

«Леон», режиссер Люк Бессон

обще. Но помимо этих личных моментов, больших проблем в формировании советов у нас нет. Настоящие проблемы касаются обычно юридических отношений. Например, была волокита с фильмом Жан-Пьера Жене «Долгая помолвка», который был профинансирован французским филиалом Warner Brothers. Профсоюз считал, что нельзя давать удостоверение национального фильма именно потому, что за французским филиалом WB стоит американский мейджор. Произошла большая борьба. Но не из-за того, что не хотели давать деньги Жене, а из-за юридической проблемы: если дать удостоверение этому фильму, то американские мейджоры могут через свои филиалы вкладывать деньги во французское кино и таким образом получать от нашего фонда какие-то субсидии на дальнейшее производство фильмов. Такая ситуация ставила под угрозу всю нашу систему поддержки французского кино. Таких споров, к счастью, бывает очень мало, но связаны они реально только с юридическими аспектами.

У нас нет конфликтов между CNC и деятелями кино или даже между кинопрофессионалами еще и потому, что они постоянно находятся в контакте, обсуждают назревшие вопросы. Если читать профессиональную прессу, сложится впечатление, что они все время ссорятся, но по действующим регламентам и законам видно, что все идут в одном направлении для общей пользы — для пользы кино.

Даниил Дондурей. Каким образом контролируется расход выделенных на финансирование проектов средств?

Жоэль Шапрон. Во-первых, CNC следит за этим процессом. Есть реестр, в котором фиксируются все контракты, связанные с конкретной картиной. Они должны регистрироваться именно в CNC. Это касается продюсеров, авторов, прокатчиков, экспортеров. Все контракты, которые заключены между продю-

серами и другими людьми, не только зарегистрированы, но и легко доступны для изучения, что очень важно. Действует публичный реестр кинематографии. Во-вторых, поскольку CNC полностью контролирует посещаемость всех кинотеатров Франции с помощью единого электронного билета, точно известно, сколько людей посмотрели конкретный фильм. Перед тем как появились компьютеры, CNC печатал кинобилеты для всех. Если я правильно помню, в Советском Союзе было то же самое, каждый кинобилет имел свой номер. У нас эта схема существует больше шестидесяти лет. Несмотря на то что кинотеатр сейчас может напечатать свой кинобилет, сделанный в его же кассе, компьютерная система буквально каждого кинотеатра Франции регулярно контролируется CNC, чтобы не было никаких издержек и информационных проблем на уровне кассы.

Никто не имеет права входить в систему, которая была принята и одобрена Национальным центром кинематографии. На любом билете написано, кто смотрел (указан возрастной ценз, поскольку на него есть скидки), какой фильм шел, на каком сеансе и была ли в это время какая-нибудь акция. На билете написана вся информация, которая сразу уходит в CNC. Она тут же анализируется, и все знают, как следует распределять деньги, какая сумма пойдет прокатчикам, продюсерам, в фонд и т.д. Плюс у CNC имеется чуть ли не армия юристов, которые следят за всеми этими процессами. Осуществляется детальный контроль на всех уровнях. Мы не говорим, что во Франции сегодня нет серьезных проблем в сфере кино. Есть, но они минимальны, во всяком случае, значительно меньшие по сравнению с другими странами. Например, ущерб от пиратства или «оседания» денег в кинотеатрах... у нас оценивается в один-два процента, не больше!

Даниил Дондурей. Как специалист, очень хорошо знающий и российскую, и французскую системы, могли бы вы посоветовать нам что-то перенять из французской модели?

Жоэль Шапрон. Если брать по отдельности элементы, формирующие нашу систему киножизни, не факт, что они будут работать у вас так же успешно. Но мне кажется, есть один очень существенный момент: CNC контролирует абсолютно весь кинопроцесс в нашей стране. И в России должно быть такое учреждение. Эти люди необязательно призваны что-то решать, но они должны и все контролировать. Принципы решений, как я уже говорил, во Франции исходят от деятелей кино, а чиновники только утверждают эти решения. Собственные решения они практически не принимают.

Если речь идет о комиссиях, которые выделяют деньги на авторское кино, то решения там принимают исключительно сами авторы и продюсеры, только деятели кино. Хотя в этих комиссиях сидят чиновники, они молчат и не имеют права голосовать, но утверждают в юридической форме те решения, которые были предложены кинопрофессионалами. К счастью, у нас по сути вопросов и по механизмам их осуществления есть настоящий консенсус, и те мелкие споры, которые, естественно, возникают, не ставят под вопрос всю систему. Мне кажется, хорошо было бы начать с создания в России аналогичного учреждения.

Я понимаю, что кинотеатры в России не хотят отдавать деньги в Минкульт или еще куда-то, потому что считают, что тогда кинобилеты обязательно подорожают, а они уже сейчас очень дорогие. Ваши телеканалы вряд ли будут охотно вкладывать деньги в кино, если их к этому обяжут в законодательном порядке. Надо было это давно делать. Думаю, что нужно проанализировать реальное положение вещей и четко идти по всем направлениям. Проверять, какие здесь существуют жизнеспособные возможности для поддержки отечественного кино. И главное — добиваться реализации прагматических идей.

СИМОНА БАУМАН

Без центральной власти

МЕХАНИЗМ ПОДДЕРЖКИ КИНО В ГЕРМАНИИ

В Германии система поддержки кино и культуры в целом обсуждается не на национальном или федеральном уровне, а в регионах, в федеральных землях. Вместо централизованной системы, курируемой каким-либо министерством или ведомством, у нас действуют четыре разновидности такой помощи.

Ежегодно выделяется около 350 миллионов евро на немецкое кино. Во Франции, по-моему, эта сумма составляет больше 500 миллионов, хотя у нас 80 миллионов жителей, а там — 60. Четверть этой суммы — около 90 миллионов — дает Министерство культуры. Оно поддерживает в основном молодое, дебютное кино или культурно значимые проекты. Две трети от 90 миллионов направляется в Германский федеральный кинофонд (FFA), который создан около сорока лет назад. Специальный фонд (FFA) возник после того, как было решено снять все налоговые льготы, а значит, в тот момент, когда богатые люди — инвесторы — перестали вкладывать свои средства в кино. Именно тогда все эти медиа- и кинофонды ушли в другие страны. FFA стал системой гарантированной помощи проектам, которые обязаны тратить из своего бюджета не менее 20 процентов на кинопроизводство в Германии, что квалифицируется как немецкие затраты. В этом общенациональном фонде есть одно очень важное условие: картина должна быть выпущена в определенном количестве копий. Так что если у фильма нет кинотеатрального проката, продюсер в этот фонд обращаться не может. Он там ничего не получит.

Кроме того, у нас существует семь региональных фондов. Надо уточнить, что 60 процентов из этих 350 миллионов евро тратится на поддержку производства, а все остальное на прокат, кинотеатры, фестивали, рекламу. Половина всех средств сразу уходит в семь региональных фондов, которые поддерживают кино, исходя из экономических интересов конкретного региона. Это значит, что если деньги выделяются в какой-то конкретной земле, то их нужно именно там и потратить. А вот баварский, например, фонд требует, чтобы минимум 150 процентов тратилось в Баварии. Если продюсер получает 100 тысяч, то минимум 150 тысяч он должен оставить именно в Баварии. Причем немецкая это картина или другой страны, значения не имеет. Конечно, желательно, чтобы фильм потом прошел в немецком прокате или на телевидении. Но главное, чтобы продюсер выложил в этой федеральной земле определенную сумму.

По структуре FFA похож на CNC, но не имеет таких добрых и мощных традиций. Годовой бюджет фонда составляет примерно 100 миллионов евро, хотя в 2010 году было истрачено всего 70. Финансируется этот фонд за счет проданных во всей ФРГ билетов на фильмы, произведенные во всех странах, включая США, Францию и другие. В Германии процент отчисления от билетов ниже, чем во Франции, и составляет где-то 4—5 процентов. Но к этим средствам прибавляются деньги, которые платят телевидение, так называемая видео- и DVD-индустрия, а сейчас еще идут переговоры и о том, чтобы брать проценты и с video-on-demand.

В отличие от французского CNC, наш фонд FFA находился последние два года в серьезном кризисе. В Германии 4,5 тысячи экранов, а во Франции — 5,5 тысяч. Поскольку по сборам наш кинорынок практически уже не растет, количество экранов тоже не увеличивается. Бокс-офис же немного увеличивается, но в основном за счет того, что билеты становятся дороже. Есть у нас два кинотеатральных мейджора: одной сетью владеют австралийцы, другой — немцы. Они считают, что теперь им не придется платить деньги в нацио-

нальный кинофонд, потому что с переходом на «цифру» возникли огромные затраты, а для этого переходного периода кинофонд, по их мнению, не дает достаточно средств.

У нас поддержка кинотеатров зависит от того, насколько большой это или совсем маленький кинотеатр, к крупной он относится компании или нет, показывает много артхаусных фильмов или нет. Но это такой сложный вопрос, на который трудно найти четкий ответ и однозначные критерии для его обсуждения. Владельцы кинотеатров были уверены, что поскольку они долж-

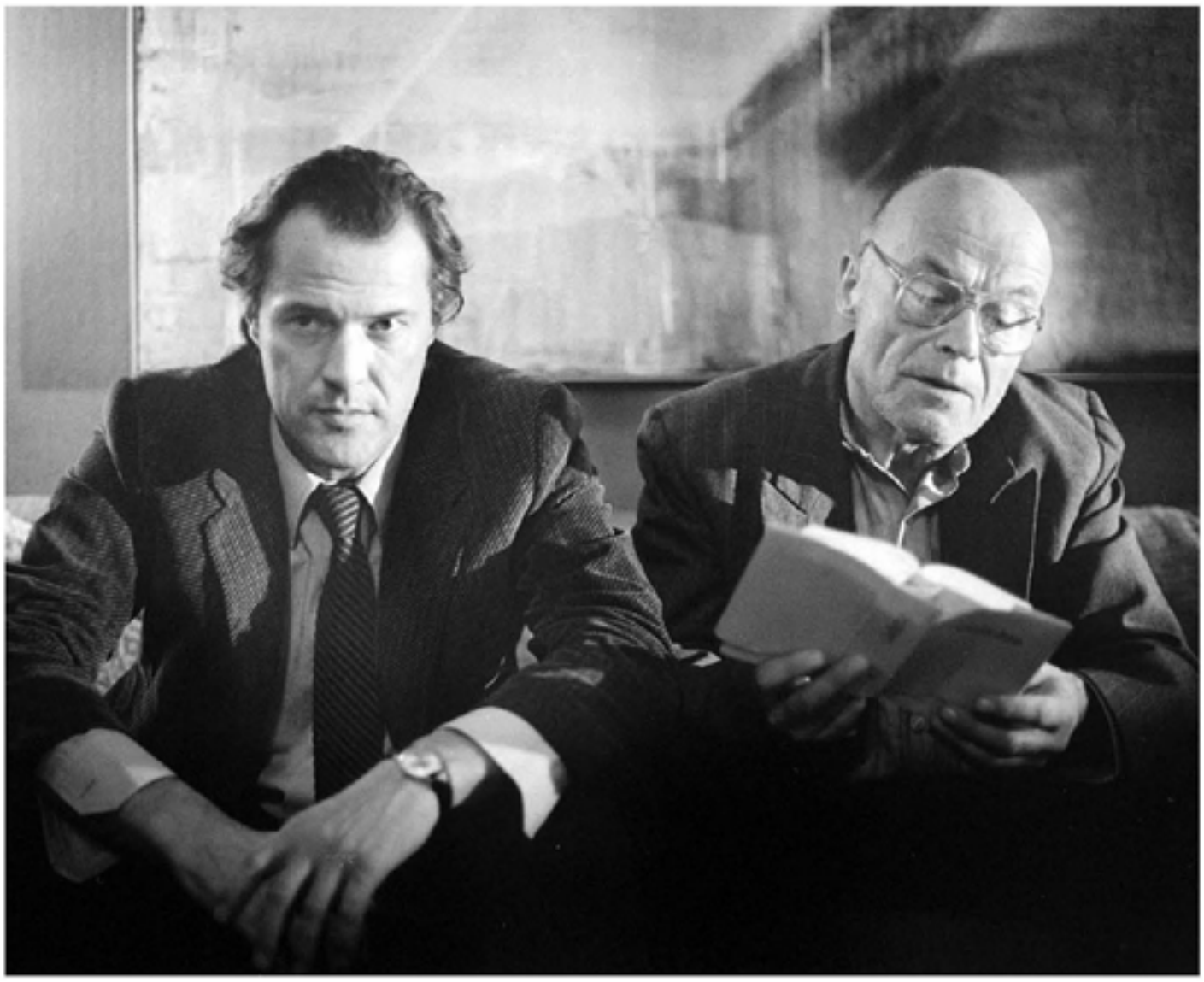
«Беги, Лола, беги», режиссер Том Тиквер

ны вложить солидные суммы в переоборудование, то уже психологически и экономически свободны от отчислений в этот фонд. Они боролись за это право с помощью множества юристов, и процесс длился два года. В конце февраля 2011 года было принято решение административного суда, что все-таки и каналы должны платить по закону (до этого они платили добровольно). Но вопрос пока решен не окончательно, потому что обладающие большими сетями концерны могут снова оспорить решение суда. В настоящий момент FFA спасен, но в Германии его судьба все-таки зависит от бокс-офиса.

У нас, в отличие от Франции, ни в кинотеатрах, ни на телевидении нет никаких квот на показы. Если кинотеатр не хочет показывать немецкое кино, он не будет это делать. Если кинопрокат всей страны не хочет выпускать немецкий фильм — он не будет этого делать. Но все-таки доля отечественных фильмов за последние пять-шесть лет составляет от 20 до 30 процентов от общих сборов. Это очень хороший показатель, если учесть, что прокатчики и кинотеатры вообще не обязаны продвигать и показывать фильмы своей страны.

На германском телевидении дела обстоят гораздо хуже. В 2010 году участие телевидения в кинопроизводстве составляло лишь 7 процентов от общего объема. Раньше было 14 процентов, но заставить вкладывать в кино никто не может. Вещать они могут только то, что хотят. У нас в Германии очень мощный телевизионный рынок. Там столько денег, что телевизионщики в состоянии производить для себя любые фильмы. Но они не хотят вкладываться именно в кинопроекты — в картины, которые выходят на большом экране.

Считают, что им это невыгодно, что эти картины в их программах на телевидении не нужны. Кроме того, когда фильм выходит в широкий прокат, нужно ждать полгода, чтобы показать его по телевизору. Это тоже их не устраивает. Есть, конечно, и фильмы, которые долго идут в кинопрокате, поэтому они могут появиться на телеэкране только спустя два года. Поэтому с участием германского телевидения в кино у нас вопрос сложный. Пока невозможно его разрешить юридически. Все нововведения и проекты нужно обязательно согласовывать с каналами. Сейчас, к примеру, общественные каналы



«Жизнь других», режиссер Флориан Хенкель фон Доннерсмарк

обещают показывать больше немецкого кино, но посмотрим, что будет происходить в реальности.

У кинотеатров нет никаких преференций для немецкого кино. Они выбирают то, что считают выгодным. Критерий — продажа билетов. Тут нет никаких правил. Здесь мы очень отличаемся от Франции и от других стран. У нас были большие проблемы в конце 90-х — начале 2000-х годов, когда доля немецких фильмов составляла в кинотеатрах всего 7—9 процентов. Я помню, как, начав работать для German Films в 2002-м (это такая же организация, как Unifrance), я очень обрадовалась, когда доля немецкого кино на нашем кинорынке достигла 10 процентов. Тогда это считалось большой победой. Но сейчас она — возможно, в связи с рекламой и появлением нового поколения режиссеров — достигает 30 процентов, иногда даже чуть больше.

Теоретически те же самые фонды, которые поддерживают фильмы на стадии производства, могут это делать и в кинопрокате. Это касается не только авторского кино. У нас вообще нет разделения на артхаус и мейнстрим. В системе поддержки кино нет даже таких понятий, как «авторское кино» или «артхаус». Есть единственный критерий — широкий прокат или ограниченный.

Еще должна сказать, что деньги региональных фондов и деньги FFA — это возвращаемые средства. Сначала, если фильм очень хорошо зарабатывает в прокате, продюсер может вернуть себе все деньги, которые он потратил на этот проект, но потом большая часть инвестиций возвращается в фонды.

Почти все немецкие фонды — это выборочная поддержка, их решения зависят от проекта, пакета, от партнеров и т.д. Но в FFA есть еще один важный инструмент поддержки: если какой-то немецкий фильм собирает 50 тысяч зрителей, его продюсеру автоматически выделяются средства на следующий проект, потому что он считается успешным игроком отечественного кинорынка.

Вообще в ФРГ выпускается очень много фильмов — почти 460 в год, что означает: каждую неделю в прокат выходит девять-десять новых картин. Как и в России, примерно 380 игровых и 70 документальных. Отсюда, конечно, жуткая конкуренция. Немецких фильмов ежегодно производится 150—160, но в прокат выпускается 80—90, иногда 100. Плюс еще документальное и анимационное кино. У нас все прокатчики, все владельцы кинотеатров жалуются, что выходит слишком много фильмов. Идет непрерывная и ожесточенная война за экран. В каждый кинозал хотят попасть три фильма, а он подчас может показать только один.

Обсуждается закон о поддержке кино, но еще после войны с кинотеатрами началась дискуссия о количестве фильмов, которые общественным и государственным структурам стоит поддерживать ежегодно. Очевидна тенденция к сокращению проката фильмов. Это большая общецивилизационная проблема. В России она тоже есть, но здесь пока мало экранов по отношению к численности населения. А когда рынок перенасыщен — деваться некуда. Ведь вряд ли больше людей будут ходить в кино.

Кроме того, у нас ежегодно производится почти восемьсот телевизионных фильмов. После Америки это самая мощная кинопромышленность. Обороты тут сумасшедшие. Некоторые региональные фонды тоже могут поддерживать телевизионные проекты, остальные только те фильмы, что выйдут в кинотеатральный прокат. FFA, имеющий, как я уже говорила, бюджет около 60 миллионов евро, поддерживает игровые фильмы, которые выходят в тридцати пяти копиях (это минимальное количество, таковы условия для поддержки игровых картин), и документальные — в четырех копиях. В России, я знаю, такого регламента нет, и поддержанная вашим Министерством культуры картина может быть выпущена в прокате двумя копиями. Сейчас у нас дискутируется вопрос о том, чтобы ужесточить ситуацию, ввести новую градацию: шестьдесят обязательных копий для игровых фильмов и шесть-восемь для документальных.

Еще раз подчеркну: особых налоговых льгот для кинематографа в Германии нет. Только средства кинофондов, которые не облагаются НДС. Для всех остальных он действует и приблизительно таков же, как в других странах: во Франции, как известно, НДС составляет 5 процентов, в Швеции — 6.

С системой кинообразования в Германии тоже существуют большие проблемы. Помимо шести классических киношкол есть масса университетов, вузов с факультетами кинорежиссуры, кинопроката. Всего таких учреждений в Германии больше ста. Каждый год появляются очень много выпускников, и мы не знаем, куда их девать, ведь система кинопроизводства у нас не особенно растет. Конечно, не каждый, кто заканчивает актерский, режиссерский или операторский факультет, идет работать в кино, но необходимо постоянно думать, что с этими специалистами впоследствии делать. Обсуждается вопрос, причем очень активно, не лучше ли сокращать количество студентов на этих факультетах. Есть специальные программы, обеспечивающие финансирование дебюта и второго фильма, но найти деньги на третью картину фактически невозможно. Решения здесь принимаются очень жесткие, и связаны они с тем, какой на первых фильмах был бокс-офис, на какие фестивали эти фильмы попали.

В заключение хочу отметить: в Германии, как и в России, ежегодно окупается 9—10 фильмов (при производстве 150—160). А из денег, выделяемых фондами, возвращается только 5—7 процентов. В сущности, в Европе так происходит примерно везде.

Польша: всё — по-новому

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ДИНА НАЗАРОВА

Агнешка Одорович

Дина Назарова. Какая модель кинематографии существовала в Польше до 2005 года? Что теперь? На каких условиях, экономических прежде всего, функционирует Польский институт киноискусства, который вы возглавляете?

Агнешка Одорович. После 1989 года роль государства как главного мецената польского кино значительно уменьшилась. Кинематографисты должны были искать деньги в частном бизнесе, что, увы, не всегда у них получалось. При этом не все обладали авторитетом Кшиштофа Кесьлёвского, и без того практически полностью снимавшего свои проекты за границей.

Зрители в то время смотрели преимущественно иностранные фильмы, среди которых главенствующее положение занимало коммерческое американское кино, что было естественно после стольких лет ограниченного доступа к продукции калифорнийской «фабрики грез». Несмотря на появление нескольких ярких индивидуальностей в польском кино 1990-х годов — Владислава Пасиковского, Яна Якуба Кольского и других, зритель вернулся к просмотру национальных картин только в связи с циклом комедий Махульского и экранизаций классиков литературы Хоффманом, Байоном и Вайдой. Эта тенденция была продолжена и в последнее десятилетие. Одновременно с этим государственное финансирование киноиндустрии было значительно сокращено. Польскому кино грозил финансовый коллапс.

Изучив лучшие европейские модели киноиндустрии, польское правительство приняло решение о создании Польского института киноискусства (PISF), что стало серьезной и стабильной предпосылкой для динамичного развития современной национальной киноиндустрии.

Главные финансовые источники Института киноискусства — взносы, установленные статьей 19 Устава о кинематографии. Все участники польского рынка кино сегодня выплачивают ежегодно 1,5 процента от своих доходов в пользу института: дистрибьюторы от проката, кинотеатры от продажи билетов, общественные телеканалы с продажи рекламы, кабельное и цифровое телевидение — от подписчиков и пользователей. Эти средства вносятся напрямую на счет Института киноискусства без предварительного отчисления в бюджет государства. Полученные деньги предназначены исключительно для развития польской кинематографии. Функционирование же института оплачивается из средств, которые мы получаем от Министерства культуры. К сожалению, раз от раза эта сумма уменьшается и в этом году составила всего

6,7 миллиона злотых[1]. Но наш институт с его постоянным составом сотрудников пользуется значительным общественным вниманием. Полагаю, мы неплохо справляемся со своей работой.

Дина Назарова. Как организован PISF: отделы, условия, механизмы работы? Как осуществляется управление? Существуют ли какие-то иные структуры, координирующие его деятельность? Как Институт киноискусства отчитывается о своей деятельности?

Агнешка Одорович. Директор Института киноискусства выбирается на конкурсной основе. Конкурс объявляется министром культуры, осуществляет его специальная комиссия, сформированная из различных представителей польского киносообщества. Директор может занимать свой пост дважды. В июле прошлого года по итогам новых, проходящих в два тура выборов на этот пост я была избрана на свой второй и последний срок.

Институт разделен на отделы, у каждого из которых собственный набор обязанностей: производство фильмов, финансовые дотации, продвижение польских фильмов за рубежом, кинообразование и повсеместное распространение кинокультуры (продвижение фильмов в самой Польше). А также PR-отдел, отвечающий за контакты с медиа и популяризирующий сайт Института киноискусства. Разумеется, как и в любой серьезной организации, есть бухгалтерия и юридический отдел.

Ежегодно PISF отчитывается о собственной деятельности в содержательном и финансовом отчетах, которые должны быть предварительно утверждены Советом Института киноискусства, а потом представлены министру культуры.

Дина Назарова. Как в Польше осуществляется поддержка кинопроизводства? Касается ли она всех видов кино — детского, коммерческого или исключительно авторского (дебюты, фильмы выдающихся режиссеров)? Какие существуют варианты и условия предоставления помощи создателям картин?

Агнешка Одорович. На поддержку Института киноискусства могут рассчитывать полнометражные игровые, а также документальные и анимационные фильмы вне зависимости от их продолжительности. Выбранная авторами тема не имеет значения. Самое важное — предлагаемый сценарий: качественно ли он разработан, интересен и внушает ли надежду на хороший фильм? Для окончательного решения о предоставлении денежной дотации большое значение имеет также финансовая дееспособность продюсера, его способность найти иные источники финансирования и его предыдущий опыт работы с Институтом киноискусства.

В связи с тем, что наши возможности, естественно, ограничены, мы тем более стараемся принимать точные и взвешенные решения о дотировании выбранных проектов. В этом нам помогают рекомендации независимых экспертов — представителей киносообщества Польши (режиссеров, операторов, продюсеров, кинокритиков, писателей, драматургов, историков кино).

Дина Назарова. Является ли PISF монополистом польской киноиндустрии? Или существуют какие-то другие конкурирующие организации?

Агнешка Одорович. Польский институт киноискусства — единственная государственная организация, финансирующая кинопроизводство в нашей стране. Иногда дополнительные средства на отдельные проекты предоставляет Министерство культуры. Кроме этого существуют одиннадцать Региональных кинофондов (RFF), бюджет которых, как правило, формируют местные власти — воеводства или города. PISF не участвует в финансировании RFF, он лишь поддерживает местные власти в их деятельности, выделяя определенные денежные средства на организационную и правовую помощь при съемке фильма.

Дина Назарова. Как происходит взаимодействие Института киноикусства и телевидения? Осуществляются ли какие-то общие кинопроекты?

---

[1] Менее 70 миллионов рублей. — *Здесь и далее прим. Дины Назаровой.*

«Галерьянки», режиссер Кася Росланец

Агнешка Одорович. Институт киноискусства и Польское телевидение (TVP) сотрудничали при создании множества успешных кинопроектов, документальных и игровых. В случае с большинством неигровых лент участие телевидения было практически определяющим, для того чтобы они могли выйти на экраны. На рынке легче найти деньги на игровой фильм, у которого есть шансы впоследствии выйти в прокате или попасть на международные кинофестивали. Документальная картина априори предназначена для более узкой и подготовленной аудитории.

К сожалению, в связи с нестабильной ситуацией и частыми в последние годы сменами руководства TVP, а также с ухудшением условий финансового сотрудничества эфирное телевидение теперь практически не берет на себя обязательства по производству фильмов. Если раньше оно принимало финансовое участие почти в каждом проекте, во всяком случае, обязательно покупало лицензию на показ, то сегодня большие телеканалы приобретают всего 10—12 фильмов для дальнейшего эфира. Последним нашим совместным

проектом был фильм Яна Якуба Кольского «Венеция». Я надеюсь, что после недавних изменений ситуация с польским неигровым фильмом изменится в лучшую сторону и мы в лице TVP вновь обретем дальновидного и надежного партнера. Важно также подчеркнуть роль частных кинокомпаний в организации кинопроцесса в Польше, таких как TVN или Polsat.

У нас, как и в России, существует проблема колоссального доминирования сериалов в общем объеме досуга. Но в Польше в рамках общественного телевидения существует канал Kino Polskie, где в режиме нон-стоп идут только польские фильмы. Много отечественных картин показывает и телеканал TVP Kultura.

Дина Назарова. А что вы можете сказать о международном киносотрудничестве, об опыте копродукций?

Агнешка Одорович. Несмотря на отсутствие налоговых льгот и системы стимулирования, рынок копродукции постоянно развивается — сегодня почти в 30 процентах польских фильмов присутствуют иностранные инвестиции. Польша не так конкурентоспособна в мире, как соседние Венгрия или Словакия, однако и она может гордиться интересом со стороны кинематографистов других стран. Впрочем, обычно международный характер проекта означает не только «ноу-хау» съемочной группы, новые профессиональные контакты и обмен опытом, но и более существенные возможности продвижения этих картин.

Дина Назарова. Как Польша экспортирует свои фильмы за границу? В какие страны и в каком количестве за последние годы?

Агнешка Одорович. В течение последних лет Институт киноискусства регулярно увеличивал размер средств, предназначенных для продвижения польского кино за границей. В этом году мы планируем предоставить для этого около 8 миллионов злотых[2].

Прежде всего, мы занимаемся продвижением лучших польских фильмов на самые значимые мировые кинофестивали и кинорынки. Помогаем реализовать уникальную стратегию такой работы для каждого отдельного фильма, отправляем его на определенный фестиваль, а также оплачиваем проезд и учас-

[2] Более 80 миллионов рублей.

«Венеция», режиссер Ян Якуб Кольский

тие польских кинематографистов в важнейших событиях киноиндустрии. В таких условиях они могут продвигать свой фильм и себя лично, приобретают авторитет, что в результате часто оборачивается новыми интересными копродукциями. PISF также финансово поддерживает некоторые зарубежные фестивали и показы польского кино в других странах по специальным прог-

раммам: Polish Cinema Stand обязательно присутствует на самых важных кинорынках — в Канне, Берлине, Милане. Каждый год мы участвуем в торгах в США и Азии. В прошлом году мы упорядочили процессы, связанные с выходом польских фильмов в заграничный прокат. Институт вообще желал бы выступать посредником между польскими продюсерами и иностранными агентами по продажам, увеличивая тем самым интерес к польскому кино.

«Все, что я люблю», режиссер Яцек Борцух

С момента возникновения Польского института киноискусства мы издаем профессиональный каталог для иностранных продюсеров Poland. Film Production Guide, а также общий каталог польских фильмов New Polish Films. В этом году впервые будет издан Festival Guide для профессионалов, стремящихся узнать, в каких кинофестивалях участвовал тот или иной фильм. Так, в 2010 году около 200 польских фильмов приняло участие в 270 кинофестивалях и специальных показах по всему миру. Польские фильмы получили более 150 наград, премий и других знаков отличия. В предыдущие годы ситуация была примерно такой же.

Дина Назарова. Сколько кинотеатров сегодня в Польше? Достаточно ли их для развития кинематографии с точки зрения экономики?

Агнешка Одорович. По состоянию на прошлый год в нашей стране функционирует 82 мультиплекса и 270 моноплексов, что дает 975 экранов. Сети многозальных кинотеатров уже какое-то время развиваются и в городах средней величины. Разумеется, это позитивное явление, однако важно, чтобы оно не сказывалось на положении небольших артхаусных кинотеатров, демонстрирующих более трудные для понимания авторские фильмы.

С самого начала своего существования PISF поддерживает и модернизацию небольших кинотеатров, оснащает их современной проекцией. Мы обеспечиваем покупку новых технологий или реставрацию старых залов и кинотеатров. Благодаря нашей программе уже удалось восстановить, переоборудовать в современные около двухсот залов, а часть старых кинотеатров спасти от сноса. Для реализации этого проекта выделено более 13 миллионов злотых.

Дина Назарова. Какова средняя цена билета на фильм в Польше?
Агнешка Одорович. 18—21 злотый или 5—5,6 евро.
Дина Назарова. Как вы работаете на повышение уровня качественной аудитории?
Агнешка Одорович. Конечно, польские зрители, как и во всем мире, любят развлекательный кинематограф, голливудскую продукцию. Фильм должен быть полон спецэффектов, и лучше, чтобы в нем играли звезды, а саму картину можно было посмотреть в современном мультиплексе. Большой популярностью пользуются фильмы в 3D и неизменно колоссальную аудиторию собирают анимационные фильмы для детей.

Если же говорить о польском кино, то наряду с развлекательными жанрами, не всегда лучшего качества, отечественный зритель выбирает авторский кинематограф, который не опускается ниже определенного уровня и одновременно может привлечь подготовленную аудиторию в кинотеатр. Удачными примерами, собравшими кассу в несколько сотен тысяч проданных билетов, были «Реверс» Бориса Ланкоша, «Галерьянки» Каси Росланец, «Все, что я люблю» Яцека Борцуха или дебют Яна Комасы «Зал самоубийц», который уже посмотрели 700 тысяч зрителей. Своего верного зрителя имеют также фильмы, которым трудно попасть в прокат или картины с небольшим количеством копий. Серьезную роль здесь играет политика дистрибьюторов и их заинтересованность в продвижении «трудного» кино. Грамотно разрекламированная картина всегда найдет свою аудиторию.

Этот год обещает быть удачным: до середины апреля польские фильмы уже посмотрели более 5,2 миллиона зрителей (для сравнения в 2009 году все фильмы в кинотеатрах посмотрели 39,1 миллиона зрителей, из них 8,7 миллиона — польские картины; в 2010 году — 37,4 миллиона зрителей, из них польских фильмов — 5,1 миллиона зрителей).

Два года назад мы ввели в действие большой обучающий проект — «Школьная фильмотека», который, надеемся, позволит заинтересовать авторским кино юного зрителя. Проект предполагает включение в школьную программу фундаментальных знаний о кинематографе. В январе 2009 года в 14 тысяч учебных заведений страны поступили комплекты «Школьной фильмотеки». В ней 56 польских игровых, документальных и анимационных лент; каждый фильм предваряет короткое вступительное слово известного киноведа. Главной идеей «Фильмотеки» является возможность использовать ее на занятиях по гуманитарным наукам — уроках польского языка, истории, обществознания а также культурологии. Важный элемент проекта представляет собой также наша специальная «Интернет-страница» с монографиями, лекциями. Здесь на форуме учителя и ученики обмениваются мнениями, опытом постижения основ киноискусства.

Мы поддерживаем также обучающие программы и практические занятия для преподавателей, создаем педагогические факультеты в университетах для проведения занятий с методиками изучения киноискусства, организуем конкурсы фильмов для различных молодежных аудиторий. И наконец, поздней весной на «Интернет-странице» проекта появился пакет с новыми фильмами для школьного образования.

Институт также финансирует проведение многих польских кинофестивалей, таких как Camera Image, Off Plus Camera, Варшавский кинофестиваль, «Новые горизонты» и огромное количество других, менее значимых для международного сообщества, но важных для Польши.

Кроме того, институт ежегодно помогает выпускать десять книг польских авторов о национальном кинематографе.
Дина Назарова. Как сами кинематографисты оценивают изменения, произошедшие в киноиндустрии в середине нулевых?
Агнешка Одорович. Полагаясь на собственное мнение (так как не все кинематографисты до сих пор желают это публично обсуждать), считаю, что вве-

дение Устава о кинематографии в 2005 году радикально изменило ситуацию в национальной индустрии. Появились стабильные источники финансирования кино на уровне 25—27 миллионов евро ежегодно, что, впрочем, не производит сильного впечатления на фоне ведущих европейских киноимперий. Однако для польского кино это шаг вперед, который позволил дебютировать множеству молодых кинематографистов. Именно они сегодня получают свои первые награды, а завтра составят костяк нового польского кино. Приведу факты.

Ежегодно в Польше выходит около пятидесяти полнометражных игровых картин, увеличилась посещаемость кинотеатров. В 2005 году на польские фильмы было продано около 800 тысяч билетов, а в 2009-м уже около 8,7 миллиона. Каждый злотый, полученный продюсерами от киноинститута, приносит в среднем 2,46 злотого частных вложений в производство и 1,90 злотого в продвижение и дистрибьюцию. На рынке появилось около ста новых независимых продюсеров, работающих в игровом, документальном и анимационном кино, а также почти шестьдесят фирм, участвующих в создании лент, занимающихся организацией съемок, обслуживанием съемочной площадки, предоставлением техники, оборудования и другими услугами, постпродакшном.

Таким образом, кинорынок в Польше развивается и становится все более демократичным. Ушла прошлая монополизация: самые крупные продюсеры перестали доминировать, как это было в 2005 году, когда они финансировали около 90 процентов фильмов. Благодаря преференциям PISF дебютантам сегодня гораздо легче получить деньги на первый фильм: с 2005-го по 2010-й полнометражные дебюты сняли около пятидесяти режиссеров.

Дина Назарова. Как функционирует система получения денег на кинопроект от Института киноискусства? Кто подает прошение: режиссер, продюсер? Как работает комиссия, читающая сценарии? Что происходит дальше?

Агнешка Одорович. В течение года в Институте киноискусства проходят три сессии, во время которых оглашается дофинансирование кинопроектов на всех этапах: работа над сценарием, девелопмент и сам процесс производства фильма. Выделенный бюджет распределяется, в первую очередь, между четырьмя приоритетными направлениями: авторское кино, историческое, семейное и кино для молодого зрителя, то есть фильмы с высоким потенциалом посещаемости. Это разделение подлежит изменениям. По договоренности с Советом Института киноискусства и совещательными органами, состоящими из представителей киноиндустрии, мы можем ежегодно принимать решение о формировании новых приоритетов. Я отдельно хотела бы отметить, что мы особенно серьезно относимся к дебютам — каждое из обозначенных направлений имеет для них специальную квоту.

Прошение о финансировании в Институт киноискусства подает продюсер. Сначала оно оценивается — в соответствии со всеми формальностями. Если все в порядке, прошение поступает на рассмотрение независимым экспертам, которые изучают его с точки зрения финансовой достоверности представленной сметы, рассматривают, адекватен ли заявленный бюджет реальной стоимости. Они исходят при этом из оценки сценария и указанных продюсером экономических и организационных затрат во время съемок, количества съемочных дней, трудностей производства.

Одновременно сценарные заявки, претендующие на финансирование, читает и оценивает комиссия из случайно выбранных представителей экспертизы PISF, в нее входят режиссеры, операторы, продюсеры, критики и киноведы, писатели, драматурги. Их задача — включение в очередную бюджетную сессию самых интересных проектов. Именно их рекомендации служат для меня сигналом к принятию решения о финансировании того или иного проекта. Впрочем, мой личный вкус не имеет значения: повторяю, важнейшими критериями являются предыдущий опыт работы Института киноискусства с продюсером, художественная и экономическая репутация человека, обращающегося к нам с прошением о финансировании.

Варшава, 27.04.2011, Польский институт киноискусства

«Психоз»,
режиссер
Альфред Хичкок

АЛЕКСАНДР ЧЕРНЫШОВ

Мелодия для капкана

МЕДИАМУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ КИНЕМАТОГРАФА

Вполне закономерно и логично, что медиамузыка[1] (музыка электронных СМИ) и музыка звукового кинематографа развиваются и существуют во многих аналогичных формах. Сегодня, например, вряд ли кого удивишь трансляцией фильма по телеканалу. Некоторые современные кинорежиссеры даже мыслят по-телевизионному — главами или отдельными, почти не связанными между собой небольшими сюжетами. Это ко всему прочему дает возможность «безболезненно» для видео- и аудиопартитуры прерывать художественную трансляцию новостными или рекламными выпусками.

Жанр игрового телесериала вообще стоит на перекрестке телевидения и звукового кинематографа, который сегодня также часто представлен своеобразными сериями — сиквелами, приквелами, мидквелами, триквелами, квадриквелами и так далее. Музыка обычно переходит из первого фильма во второй, из второго в третий и далее, создавая некую цепь квазителевизионных произведений и образов. Например, в 1960—1970-е годы в прокат вышли четыре американских вестерна (один их них испано-американский) о прославленных ковбоях — начало этой тетралогии положил режиссер Джон Элиот Стёрджес, по-новому интерпретировавший сюжет картины Акиры Куросавы «Семь самураев» 1954 года. В дальнейшем режиссеры фильмов менялись, но две главные симфонические музыкальные темы (лейтмотивы положительных героев и бандитов), написанные Элмером Бернстайном, присутствуют в каждой из картин.

Конечно, обычному зрителю, посещавшему киносеансы в то время, скорее всего, было трудно проследить музыкальную связь этих произведений, появлявшихся с интервалом в несколько лет. Но современному телезрителю или обладателю домашнего видео музыкальное единство будет эмпирически вполне доступно: это восприятие подобно тому, что происходит при просмотре обычного телесериала, специально созданного для малого экрана с использованием перманентных музыкальных лейтмотивов. Поэтому можно считать, что такое звуковое решение квазикиносериалов является косвенной чертой программ телеканалов.

Кроме того, явные заимствования в медиамузыке фрагментов саундтреков игровых кинофильмов и, наоборот, использование в фильмах музыки телерадиовещания (наряду с передачами, использующими киноцитаты,

---

Александр Валерьевич Чернышов — композитор, музыковед, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры сочинения и кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, член Союза композиторов России, член Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России.

[1] Авторский термин А.Чернышова. (Чернышов А. Медиамузыка. — «Медиальманах», 2007, № 5, с. 50—58.)

и кинокартинами, заимствующими изображения различных медиасредств) стали сегодня обычным явлением.

Например, киномузыка Георгия Свиридова, написанная для вступительной части фильма Михаила Швейцера о строительстве Магнитогорского металлургического комбината («Время, вперед!», 1965), через три года легко превратилась в сопровождение заставки информационной программы «Время» Центрального телевидения СССР[2]. Хроникальные кадры фильма с музыкой Свиридова мало кто помнит, зато почти все имеют слуховое представление о музыкальном начале упомянутой новостной телепередачи. А музыка эфирных позывных канала или какой-либо из его рубрик звучит чуть ли не в каждом кинематографическом произведении, связанном с современной цивилизацией, отображая эпоху, пространство или социальный быт героев.

Но музыкальная конструкция кинофильмов и их фрагментов получила и другие черты медиажанров, которые со временем устоялись в сознании киноманов и киноведов так, что почти никто не обращает внимания на заимствование кинематографом некоторых музыкально-звуковых элементов электронных СМИ. Хотя о влиянии киномузыки на медиамузыку говорят довольно часто, что естественно. Например, голливудский музыкальный редактор Рой Прендергаст рассматривает музыку телевидения именно в киномузыкальном контексте[3]. Существует и обратное явление — влияние медиа на музыкальную драматургию кинопродукции, в котором также хочется разобраться.

Не секрет, что музыкальные фрагменты и кадры из кинокартин сегодня попадают и в радио-, и в телеэфир, и в Интернет намного раньше премьерного показа ленты в кинотеатре. Рекламные ролики фильмов, так называемые «трейлеры», постоянно присутствуют в современном эфире. В 1910-х годах XX века трейлеры показывали исключительно в кинотеатрах непосредственно после фильма, отсюда, собственно, и их американское название (англ. trailer — прицеп)[4]. Но сегодня трейлеры можно увидеть в кинотеатрах перед началом сеанса, часто они появляются в Интернете или на телевидении.

Уже в начале 1960-х производство трейлеров стало массовым, кадровая «нарезка» в них ускорялась (как, например, в черно-белом ролике к фильму Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав», 1963), а сам жанр вышел за рамки большого экрана, ведь на человечество уже накатывала «эра массового телевидения». Естественно, для показа на телеэкране стали изготавливаться специальные, более короткие трейлеры.

Так, например, сегодня максимально допустимая продолжительность «театрального трейлера» (theatrical trailer), установленная кинотеатрами США, составляет две с половиной минуты. Телевизионные трейлеры чаще длятся от 15 до 120 секунд и по структуре аналогичны микроскопическому фильму: завязка сюжета, его развитие, кульминация, акцентируемая музыкально-звуковыми средствами, название и краткие выходные данные[5].

---

[2] Музыка Свиридова стала использоваться в заставке программы «Время» по инициативе основателя этой программы радиожурналиста Юрия Летунова.

[3] Prendergast R. M. Film Music: a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films / 2nd ed. — N. Y.—L.: W. W. Norton & Co., 1992, p.274—290.

[4] Известно, что первый трейлер был показан в США в 1913 году на открытии бродвейского театра «Зимний сад». Этот короткий, естественно, «немой», рекламный фильм был создан продюсером Нильсом Теодором Грэнландом для мюзикла «Искатели удовольствия». До середины столетия трейлеры к полнометражным фильмам преимущественно создавались компанией National Screen Service (США) и представляли собой кадры ключевых сцен рекламируемой картины, на которые часто накладывался крупный текст, описывающий основную фабулу произведения, и (или) рассказывающий закадровый мужской голос. В дальнейшем предприятий, изготавливающих трейлеры кинокартин (англ. trailer houses), стало намного больше: к примеру, известнейшей компанией в этом бизнесе стала Kaleidoscope Films Эндрю Дж. Куэна.

[5] Часто в таком ролике присутствует и информация о возрастном рейтинге фильма. В США, к примеру, эту информацию несет начальное цветовое поле, соответствующее одному из трех сигналов светофора.

Часто музыка в трейлерах действует по канонам рекламы в электронных СМИ: внутри звукозрительной фактуры подчеркивает название фильма-товара и создает его оригинальный, неповторимый звуковой образ[6].

Один из широко известных и нестандартно объемных по хронометражу трейлеров — специально отснятый ролик триллера «Психоз» (1960), в котором сам режиссер картины — Альфред Хичкок — проводит для зрителей более чем шестиминутную экскурсию по мотелю «Бэйтс» и наконец заходит в ванную комнату. Совершенно спокойный Хичкок-экскурсовод неожидан-

«Психоз»

но срывает занавеску душа, из-за которой актриса Вера Майлз издает истошный крик, которому вторят душераздирающие, резко акцентированные, диссонирующие аккорды оригинальной струнной музыки Бернарда Херрманна, написанной специально для сцены убийства. В этот же момент на экране появляется название фильма, словно перерезанное лезвием ножа.

Трейлеры могут включать в себя и не оригинальную, компилятивную музыку киноленты. Например, одним из первых рекламные киноролики для телепоказа стал делать Стэнли Кубрик (такие ролики были сняты для «Лолиты», «Доктора Стрейнджлава», «2001: Космическая одиссея»). В трейлере «Космической одиссеи» звучит известная симфоническая тема Рихарда Штрауса («Так говорил Заратустра»), используемая и в самом фильме, после торжественного каданса которой на экране возникает название рекламируемого кинопроизведения.

Однако намного чаще музыка для трейлеров заимствуется из других кинокартин, из коллекций медиамузыки или компилируется из любых других существующих композиций. Например, в США для этих целей нередко используют фрагменты произведений Карла Орфа, Войцеха Киляра, Джеймса Хорнера или Ханса Циммера. Это связано с особенностью самого процесса создания трейлеров: зачастую они записываются в период, когда окончательная версия саундтрека фильма еще не определена режиссером, не написана композитором или же не записана в студии.

То же касается и так называемых «тизеров» (*англ.* teaser — «дразнилка»), выпускаемых на ранней стадии работы над фильмом и призванных оповестить потенциальных зрителей о начале его производства. Естественно, музыка, а также кадры тизера впоследствии могут не иметь ничего общего с готовым фильмом. Таким образом, полностью «отпочковываясь» от кинопроиз-

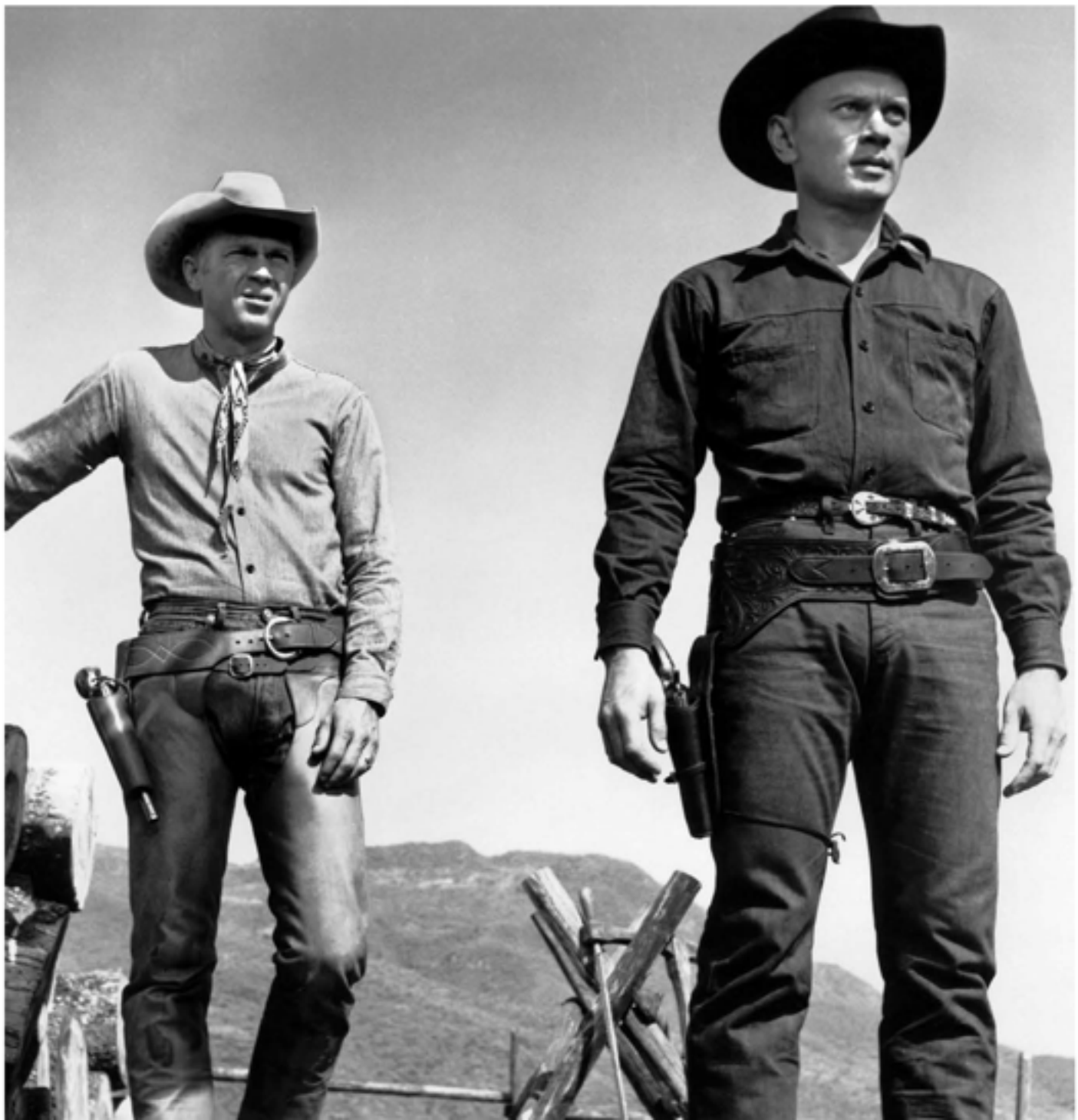
[6] Чернышов А. Звуки рекламы. — «Маркетолог», 2007, № 8, с. 58—59.

ведения, тизер превращается в уникальный рекламный ролик, используемый в массмедиа.

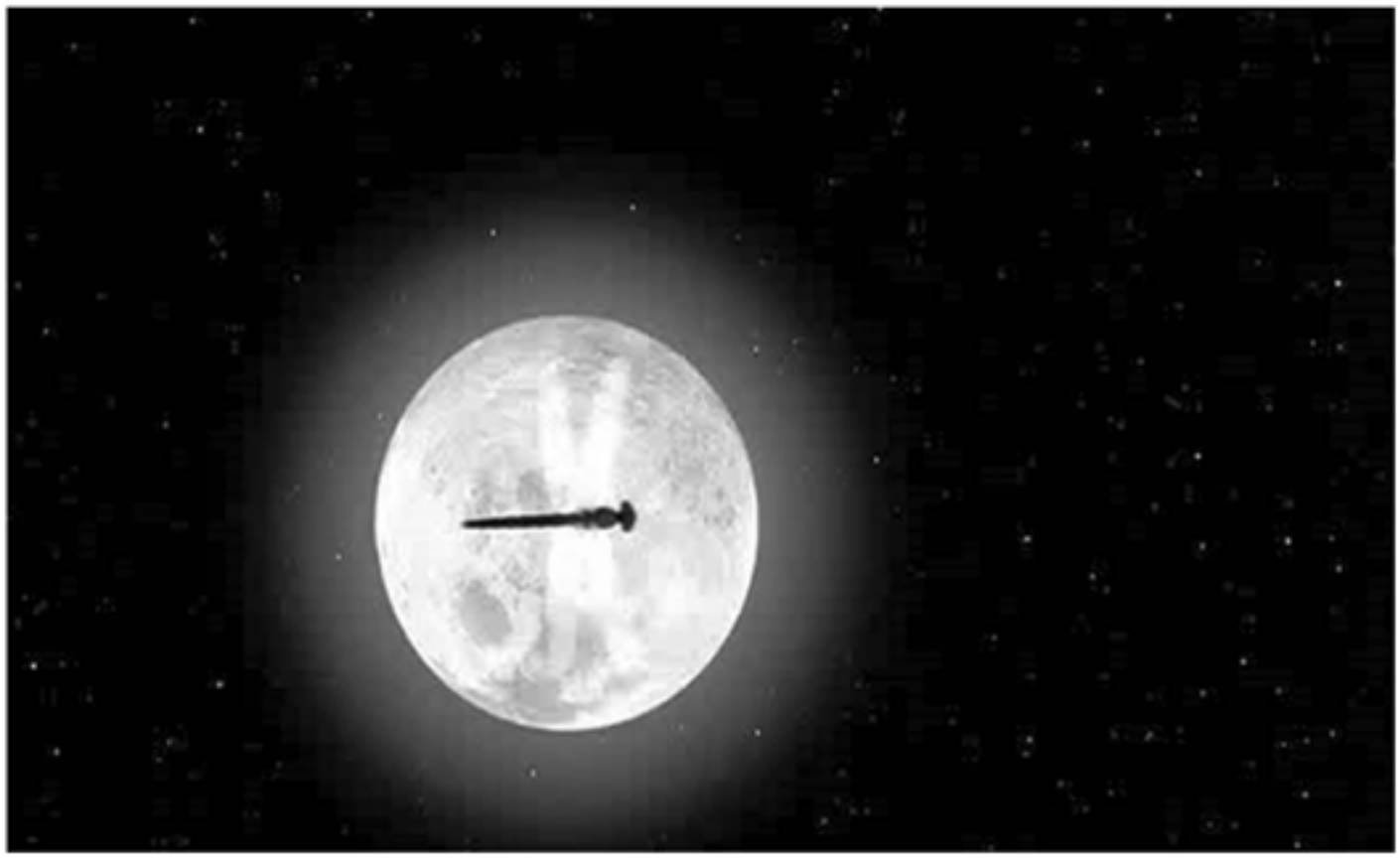
Иногда для трейлера записывается специальная музыка: либо это новый вариант аранжировки музыкальных тем фильма, либо их стилизация, порой выполненная лишь по предварительным эскизам композитора, либо просто стилизация музыки эпизода из какого-либо другого, ранее созданного кинопроизведения[7]. Одним из ведущих голливудских композиторов, специализирующихся на музыкальном оформлении трейлеров, с 1970-х годов стал Джон Бил, написавший саундтреки для роликов многих известных фильмов, таких как «Звездные войны», «Планета обезьян», «Форест Гамп», «Телохранитель», «Титаник», «Привидение», «Матрица», «Последний самурай» и другие.

Сам принцип композиторской работы с трейлерами аналогичен принципу работы в медиасфере. Во-первых, потому, что она определяется прежде всего повышенной оперативностью исполнения и рекламным характером, художественные аспекты кинематографа отходят на второй план. Во-вторых, технологические приемы создания саундтрека рекламного ролика порой идентичны тем, что использует в своей работе аранжировщик в телерадиовещании. Так, часто музыка трейлера представляет собой абсолютно точную копию какой-либо авторской темы, но с переиначенной (досочиненной) мелодической линией. На радио и телевидении к подобным ухищрениям прибегают, чтобы получить возможность использовать в эфире «новую» музыку, не выкупая авторские права на оригинал.

[7] Для написания стилизации производители часто предлагают композитору трейлера «временную музыку» (*англ.* temp music), по образцу которой он должен написать свою музыку. (K e n d a l l L. Everything You Ever Wanted to Know About Scoring Trailers: An Interview with John Beal // Film Score Monthly. — L. A., 1993, N 35, p. 6—7 [I:], N 36, p. 18—19 [II:]).



«Великолепная семерка», режиссер Джон Элиот Стёрджес



«Люди в черном», режиссер Барри Зонненфельд

К слову, первая симфоническая тема Джона Била к тридцатисекундному телевизионному трейлеру фильма «Школьные узы» в инструментальном и оркестрово-фактурном планах является клоном музыкальной темы «беззаботной юности» из фильма «Игрушечные солдаты», по гармоническому решению и мелодическому рисунку она имеет лишь незначительные отличия от музыки Роберта Фолка[8].

Музыкальная композиция трейлера может состоять одновременно из специально написанной музыки и музыки фильма. В картине «Телохранитель» сосуществуют два музыкальных пласта — внутрикадровая музыка, в основном представленная эстрадными песнями в исполнении Уитни Хьюстон, и закадровая инструментальная музыка Алана Силвестри. В трейлере присутствуют рекламные фрагменты двух песен Хьюстон и авторская музыка Джона Била.

Помимо появления автономных рекламных роликов, жесткие требования огромного мультимедийного рынка, где кинофильм, как любой другой продукт, усиленно стремится заинтересовать потребителей, стали причиной возникновения очень важной медийной особенности структуры самого фильма. Если, например, эфир любого теле- или радиоканала пронизывается элементами саморекламы, а выпуск новостей предваряется анонсом, «шпигелем» (*нем.* Spiegel — зеркало, отображение), в котором перечисляются главные темы выпуска, то многие кинокартины открываются «затравкой», вступлением к основному действию — «бейтом» (*англ.* bait — приманка)[9]. Этот начальный эпизод призван захватить внимание, привлечь к экрану потенциального зрителя.

Для человека, пришедшего в кинотеатр, бейт может послужить хорошим подспорьем, средством для ускоренного внедрения в художественный мир конкретного произведения. Если говорить о радио- и телеэфире, где выбор произведений огромен, то здесь задача бейта кинофильма значительно усложняется — он должен привлечь и удержать на себе внимание любым способом: мгновенно испугать, молниеносно удивить, заинтриговать, растрогать или рассмешить.

Свою комедию «Миллион лет до нашей эры» (2004) французский режиссер Ален Шаба начинает с представления неких военных действий пехотной дивизии американских солдат. Двухчастный бейт фильма сопровождается звуками огнестрельного оружия, отдаленными выкриками людей, шумами вертолета, соло трубы на фоне дроби малого барабана и тянущимся cis контра-

---

[8] Kendall L. Ibid.

[9] Авторский термин А.Чернышова. (Чернышов А. Саунд-мастер: блокбастер. — «Шоу-мастер», 2007, № 3, с. 107.)

басов, а также надписями на черном экране, одна из которых вдруг сообщает нам, что фильм совсем не об этом. Тогда на экране возникает сопровождаемое Fis-мажорной темой (с солирующими скрипками) Фредерика Тальгорна изображение необычного дикого мира, приводящее нас наконец к «рычащему» названию картины, после чего следует музыка в целотоновом ладу и рассказ о забавном первобытном обществе.

В принципе бейт может практически полностью строиться на звуках (например, речи и шумах), когда изображение не столь важно. Так, в культовой «Матрице» (1999) Энди и Ларри Вачовски бейт следует сразу после титра с названием фильма: на фоне бегущих на мониторе компьютера цифр звучат загадочный диалог и особые синтезированные шумы, рисующие некое электронно-виртуальное пространство. Основное действие начинается после видеозвукового акцента — включения фонаря, усиленного музыкально-шумовым спецэффектом.

«Основной инстинкт», режиссер Паул Верхувен

Голландский режиссер Паул Верхувен и голливудский композитор Джерри Голдсмит с музыкальной точки зрения очень искусно оформили вступление своей картины «Основной инстинкт» (1992). За начальными джинглами, сопровождающими появление на экране названий кинокомпаний (20 и 15 секунд), следует увертюра, объединяющая титры и бейт в одну неразрывную конструкцию. После двухминутных титров основная тема кадансирует и «зависает» в партии скрипок, после чего начинается ее новое, вариационное развертывание в бейте (около полутора минут), практически доходящее до феноменального мультипликационного эффекта соединения музыкальных акцентов с внутрикадровыми движениями в моменты, когда героиня наносит жертве смертельные удары ножом для колки льда. Музыка в кульминационный момент обрывается вместе с кадром, и мы слышим звук полицейской сирены, открывающий основное действие картины.

Удивительно, что даже режиссеры, анализирующие чужие фильмы, порой не идентифицируют явления увертюры и бейта. Например, Юрий Закревский, говоря о начале французского фильма Жака Тати «Мой дядюшка» (1958), ошибочно называет звуки отбойных молотков на стройке, на фоне которых своеобразно показаны титры, увертюрой, построенной на шумах[10]. Увертюра (музыка Франка Барселлини) здесь следует после титров и сопровождает бейт, изображающий утро трогательных парижских бродячих собак.

[10] Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. М., 1961, с. 93.

Собственно, увертюра в кино, если она присутствует, всегда соединена то с титрами, то с бейтом, то с тем и другим, как это происходит у Верхувена. По форме она зачастую незамкнута и мозаична. Например, первая советская киноувертюра, появившаяся, как считается, в фильме «Встречный»[11], представляет собой коллаж из инструментальной симфонической музыки и песни на слова Бориса Корнилова. К тому же увертюра не заканчивается ожидаемым тоническим аккордом, а своей незавершенностью как раз объединяет титры и основное действие, начинающееся с того, что героиня напевает только что прозвучавшую песню из увертюры.

Сегодня, естественно, вступительные симбиозы могут быть более изощренными. Увертюра фантастического фильма «Люди в черном» начинается уже на кадре с заставкой-эмблемой кинокомпании Columbia Pictures, далее следуют титры, совмещенные по времени с бейтом. На фоне звездного неба и титров возникает мятущаяся светящаяся точка. Это стрекоза. Когда насекомое приближается к экрану, появляется название фильма, а в увертюре начинается основная тема токкатного хроматического характера, построенная на басовом повторении ритмомелодической формулы (риффа) и ее звуковысотном «обрастании» терциями и трезвучиями. Стрекоза, треща крылышками, отправляется в свой опасный полет, попадает на шоссе и с треском впечатывается в лобовое стекло проезжающего грузовика. В кульминационный момент музыка Дэнни Элфмана обрывается на середине риффа, следует шумовой спецэффект и начинается действие фильма[12].

Часто в блокбастерах название фильма, оформленное музыкально-шумовыми средствами, возникает внутри бейта или непосредственно до или после него. Точно так же в современном коммерческом ролике подчеркивается название рекламируемого товара. В «Матрице» название акцентировано музыкально-шумовым спецэффектом, в «Людях в черном» оно возникает после доминантового предыкта на вступлении басов, а в «Убить Билла» (2003) Квентина Тарантино — на вступлении вокалиста (звучит песня Bang Bang (1966) Сальваторе Филлипа «Сонни» Боно в исполнении Нэнси Синатры). Музыка и название могут даже двигаться в одинаковом ритме. Так, в «Терминаторе» (1984) Джеймса Кэмерона музыка Брэда Фиделя микшируется, а надпись-название в это время удаляется в глубь экрана.

Проникновение кино в медийную культуру особенно интенсивно происходит в XXI веке, когда границы кино-, видео- и телерадиоиндустрии размыты интернет-вещанием и всевозможными формами «подкастинга» (*англ.* podcasting — процесс создания и распространения аудио- или видеопередач в Сети), совмещающими в себе любые способы звуковой и изобразительной выразительности, а также интернет-архивами. Сегодня во всемирной Сети можно смотреть не только трейлеры, но и сами фильмы, размещенные на многочисленных кинопорталах.

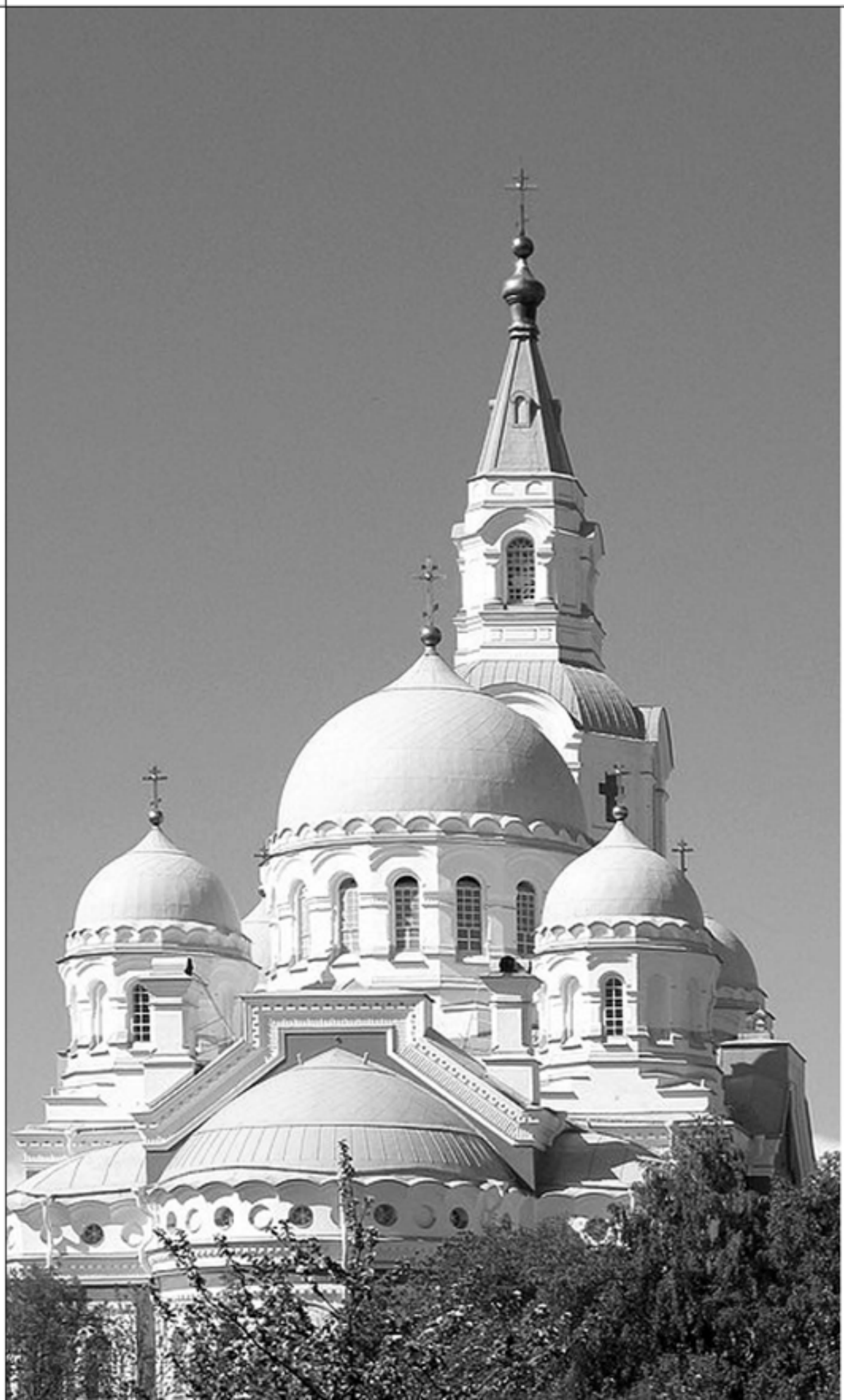
Начало целенаправленному размещению кинофильмов в свободном доступе в интернет-пространстве положила сан-францискская организация по авторским правам Creative Commons. И финский пародийный фильм Тимо Вуоренсолы из серии «Звездная авария» (2005, композитор Тапани Сиирто-ла) — яркий тому пример. Хотя для данного фильма была написана оригинальная музыка, Creative Commons лицензирует также композиции, которые разрешено брать с вещательных интернет-ресурсов и свободно использовать, в том числе в производстве фильмов. Поэтому вполне естественно, что заимствования кинематографом медиамузыки и ее технологий продолжаются как в уже устоявшихся формах (киносериалах, трейлерах, бейтах), так и в новых форматах «подкастовых» фильмов.

---

[11] Воскресенская И.Звуковое решение фильма. М., 1978, с. 14.

[12] Чернышов А. Саунд-мастер: блокбастер, с. 107.

Ч Т Е Н И Е



Валаамский
монастырь

ТАТЬЯНА БОГАТЫРЕВА

Беженцы

Юра. 1988 год

Я сижу в классе и пишу стихотворение. Писать стихотворение очень трудно, во-первых, потому что главное, чтобы никто не увидел, как я это делаю (позор!), и я прикрываюсь учебником, во-вторых, мне никак не подобрать рифму.

В прекрасный день июльский
Цветы, цветы... моллюски?!

Я так увлечен, что не замечаю, как в класс заходит учительница. И как заводит новенького за собой. И как ему некуда сесть, и что единственное свободное место — рядом со мной. Все это я пропускаю, потому что меня не устраивает рифма «моллюски». И только когда он неожиданно говорит: «Цветы, цветы цветут», я замечаю, что на меня смотрит весь класс. И что все смеются. Вот так всегда.

Я решаю никогда не разговаривать с новеньким. Но у меня не получается. Приходится сказать ему: «Тут сидит мой друг».

— Тут сидит мой друг Тима, — говорю я.

Но Тимы нет, поэтому тут сидит новенький. Он очень спокойно ведет себя для человека, который только что пришел непонятно откуда и у которого тут нет друзей.

Учительница пишет на доске английские глаголы и говорит, что они неправильные. «Зачем тогда их писать, если они неправильные», — обращается ко мне новичок.

Я пожимаю плечами, я же решил с ним не разговаривать. Смотрю на него из-за своей баррикады из учебника и подставки для книг.

Я понимаю, что стих у меня дописать так и не получится, и бросаю это гиблое дело. Хочу убрать тетрадку, но новичок просит дать ее ему посмотреть. Мне уже нечего терять, меня итак считают дураком и смеются надо мной. Я делаю вид, что мне все равно, и протягиваю ему тетрадь. Он не собирается возвращать ее мне. Так всегда и бывает, если тебе не повезло с весом. Дело в том, что у меня крупные кости, и поэтому кажется, что я толстый. Новичок, в отличие от меня, очень круто выглядит — ни намека на лишний вес. Вздыхаю.

Звонок. Я хочу скорее уйти, но учительница останавливает меня, спрашивает, почему не пришел Тима. Сегодня первое сентября, все школьники должны учиться. Пожимаю плечами.

Новичок догоняет меня в раздевалке, где я переобуваю сменную обувь. Сам-то он пришел без сменки, что является еще одним доказательством того, что он «крутой». Сейчас начнет смеяться. Втягиваю шею в плечи.

Он улыбается и протягивает мне мою тетрадку. «На», — говорит он. Я молчу. «Давай дружить», — говорит он. Я не верю, что он хочет со мной дру-

жить, и жду подвоха. Но он хлопает меня по плечу и уходит. Так просто? Кладу тетрадку в полиэтиленовый пакет, который у меня вместо рюкзака, выхожу из школы. Потом не выдерживаю и достаю тетрадку. Осторожно открываю.

В прекрасный день июльский
Цветы, цветы, пиписьки
Красив язык мой русский
И лучше, чем английский!

Я улыбаюсь.

— Тебе он точно понравится, — говорю я.

Новичок не нервничает, а спокойно идет рядом со мной, оглядывается по сторонам. А я вот волнуюсь, мне хочется произвести на него впечатление.

— Не знаю, почему он не пришел сегодня, может, забыл?

Шутка получилась излишне заискивающей. И не смешной. Но новичок улыбается, у него вообще получается очень классно улыбаться, и вообще он весь классный, даже форма на нем сидит гораздо лучше, чем на мне.

— Напротив меня живет, — как бы между прочим поясняю я.

Новичок спокойно идет и молчит. Мне очень хочется как-то его разговорить.

— Он мой лучший друг. Мы дружим всю нашу жизнь! Его зовут Тима.

И я вдруг понимаю, что до сих пор не знаю, как зовут новичка. Вот глупо! Но он как-то сразу все понимает и улыбается:

— А меня Ваня.

— Меня Юриком, — мямлю я.

И тут он останавливается и жмет мне руку, это получается у него просто восхитительно, так солидно, как будто мы совсем взрослые.

Мы стоим перед Тиминым окном, и я, собравшись с духом, кричу:

— Ти-ма!

То есть это мне кажется, что я кричу, а на самом деле как-то сдавленно пищу. Все потому, что во дворе — люди, а еще я стесняюсь новичка. Но он расставляет ноги поудобнее, складывает руки рупором и громко кричит:

— Ти-ма, вый-ди, Ти-ма, вый-ди!

Вместо Тимы в окне появляется Тимина бабушка. Она кидает в форточку ключи, Ваня ловит их прямо на лету, и я не могу сдержать восхищенного вздоха.

Тимин дом старый и какой-то толстый — трехэтажный, с широкой лестницей и парадной, которая запирается на ключ. Квартира же, наоборот, узкая и высокая, в смысле — высокие потолки и слишком много мебели. А еще там как-то узко, потому что много народу — Тима, его бабушка и дедушка, Тимины соседи и какая-то худая, незнакомая мне женщина с большими блестящими глазами. Тима выглядит как-то потерянно на фоне всего этого многообразия тел и предметов. Он ведет нас в свою комнату и аккуратно прикрывает дверь. Я знакомлю его с Ваней, стараясь уследить сразу и за его, и за Ваниной реакцией.

Мы трое молчим.

— А чего ты в школу не пришел?

Тима ничего мне не отвечает.

Ваня с интересом оглядывается вокруг. Весь его вид говорит о том, что ему интересно и хорошо.

— Что за тетка там, на кухне?

Я стараюсь, чтобы мой голос прозвучал небрежно и по-взрослому. Тиму же передергивает, когда он слышит это «тетка». Он смотрит на стены своей комнаты так, как будто видит их впервые.

— Это... мама моя, — наконец с неохотой признает он.

— А... в школу-то ты чего не пришел?

Мне же надо было что-то сказать!

— Да так... — неопределенно тянет Тима.

Мы снова молчим. В комнате слышно, как совсем не по-осеннему поют во дворе городские птицы.

И тут Ваня говорит, что нам пора. Тима кивает, не отрывая взгляда от стен. Я в очередной раз восхищаюсь — какой же Ваня классный, мне бы не хватило духу вот так вот легко найти выход из этого положения.

Тима выходит с нами на лестницу, и, когда Ваня уже начинает что-то говорить, он хватает меня за локоть, тараторит шепотом: «Мама меня забирает с собой на Валаам, я теперь не буду в школу ходить!» Я оглядываю его с головы до ног, ведь и вправду он же очень похож на ту женщину — худой, высокий, с большими вечно испуганными глазами.

— А. Мне жаль, — неуверенно мямлю я.

И тут Тима почему-то радуется, отряхивается как-то, как будто я сказал ему что-то приятное и как будто он вовсе не уезжает отсюда неизвестно куда.

— Да-да, мне тоже! — горячо кивает он. — Мне тоже ужас как неохота, чтобы я уехал! Ну, пока!

Домой я прихожу только вечером. Мамы нету, и спать меня укладывает отец.

— Ты спи, а я, пока матери нет, в автоматы схожу сыграю, — говорит он.

— Пап, стой! Я хочу у тебя спросить... Так странно было сегодня: Тима уезжает, а Ваня, ну, новичок, приехал сегодня, столько всего сразу за один день... э...

— Изменилось?

— Да! Странно, да?

— Да, — говорит папа, — так оно и бывает, все течет, все меняется...

Он на ощупь пытается попасть рукой в рукав куртки.

— Пап, а мама куда ушла?

Но он меня не слушает.

— Все течет, все меняется, да-да, все меняется, — бубнит он себе под нос.

После школы я иду к Ване. Его квартира — полутемная и огромная — и похожа, и не похожа на нашу. Меня восхищает то, как он так запросто проходит по длинному коридору, не разуваясь, кидает на ходу рюкзак. Мы идем с ним сразу на кухню, он берет со стола печенье, не помыв руки, и это тоже меня удивляет.

— Бабушка, дедушка, мама, отчим, я, дядя и дядина любовница, — перечисляет он.

Я стыдливо признаюсь, что мы живем в коммунальной квартире. Ваня не обращает на это внимания. Мы обедаем печеньем, хлебом с кетчупом, компотом, мне это тоже нравится, я говорю, что дома мама непременно заставила бы меня есть суп.

— У нас никто не готовит, — поясняет Ваня.

Потом мы идем в комнату его мамы и отчима и смотрим телевизор. Потом играем в бой подушками. В квартире, кроме нас, никого, и через мутные стекла льется солнечный свет, я замираю с подушкой в руках и смотрю на то, как красиво танцуют серые пылинки. Ваня спрашивает меня, в чем дело, но я не говорю ему. Мы еще не настолько друзья, чтобы давать поводы для смеха.

Он предлагает мне пойти во двор и познакомиться там с мальчишками, может, поиграть в футбол, но я тушуюсь и, стесняясь, отказываюсь. Мой вес не располагает к подвижным играм. Но Ваня тактично кивает.

В самый разгар нашей игры в разведчиков, когда я бегу по темному коридору в чьем-то длинном пальто со шваброй (которая играет роль автомата) в руках, дверь открывается и в квартиру входит высокий милиционер с какой-то женщиной. Я очень боюсь милиционеров и цепенею от ужаса.

— Не бойся.

Это Ваня уже рядом со мной. Он говорит милиционеру: «Привет». Вот так, запросто, ну что за бесстрашный человек!

— Дядя Лёка, Оля, — это мой друг Юрик.

Просто говорит он. Мы пьем чай все вместе, и Ваня тихонько рассказывает мне, что вся его большая семья работает в милиции: мама милиционер и отчим — тоже, бабушка работает в детской комнате милиции, дедушка, правда, на пенсии. А дядя тоже милиционер.

Ванин дядя целуется на диване с Олей, не стесняясь нас. Ваня не обращает на это внимания, а я, стесняясь, смотрю в свою кружку с чаем и пью его торопливо, обжигаясь.

Перспектива увидеть столько милиционеров, вернувшихся домой, меня пугает, и я собираюсь уходить.

Дома я хочу посоветоваться с папой.

— Пап, а вот почему так странно: один друг уходит, а другой появляется? — начинаю я.

Но папа снова собирается «поиграть в автоматы», он уже успел выпить. Мать не отпускает его, и разгорается скандал. Мама кричит и не стесняется в выражениях. Я изо всех сил стараюсь стать невидимкой, но у меня это плохо выходит.

Мама негодует по поводу отсутствия у папы работы. Папа что-то мямлит ей в ответ (в этом мы с ним очень похожи, я тоже пугаюсь, когда на меня кричат), но все же во время особенно громкого маминого монолога он успевает пробраться к двери из нашей комнаты — в коридоре мама кричать не будет, потому что там уже стоят соседи, чтобы посмотреть, что тут у нас произошло.

С мамой разговаривать мне нет никакого смысла. Она не обращает на меня внимания, сердито хлопает дверью и уходит на кухню. Я сажусь в свое кресло-кровать и принимаюсь за учебники.

Я стою посреди класса и плачу. Хорошо еще, что уроки кончились и одноклассники не видят моего позора.

Надо мной грозно нависает наша учительница, рядом с ней стоит директор. Рядом со мной — мой друг Ваня. Так мы и стоим в пустом классе — двое на двое. На мою голову надет пустой круглый аквариум, поэтому мой плач получается глухим и гулким.

— Может быть, позвать медсестру? — неуверенно спрашивает у директора учительница.

— Да разбить надо на фиг... идиоты! Зачем вы это сделали?! Кретины!

Директор сердится, учительница нервничает, я реву, и только Ваня, как всегда, спокоен.

— Это я придумал, извините, — как ни в чем не бывало говорит он.

Как будто мы обсуждаем погоду. Я восхищаюсь Ваней через запотевшее стекло аквариума и потоки слез.

— Да зачем?! — спрашивает директор. — И куда вы вообще дели рыбку?

1992 год

Ваня закуривает. И я, чтобы не отстать от него, тоже прошу сигарету, хотя и делаю это впервые в жизни. Я стараюсь затянуться так, чтобы было видно, какой я профессиональный курильщик. Я незаметно оглядываю группу ребят, с которыми мы стоим. Мне бы хотелось пойти куда-нибудь вдвоем, не стоять здесь, но Ваня, как обычно, в центре внимания, а я — в его тени, и увести его отсюда просто нереально.

Я говорю, что мне пора домой. Говорю тихо, но Ваня слышит и охотно вызывается проводить меня.

— Чего ты такой? — спрашивает он меня по дороге.

— В смысле? — Я делаю вид, что не понимаю, о чем он. — Мне правда домой пора, мать все время ругается, что я у тебя целыми днями торчу.

— Да нет, я не о том. Ну, ты понимаешь. Ты это... интровертик.

— Да не интровертик, а интроверт тогда уж.

Я улыбаюсь.

Перед тем как уйти, Ваня зовет меня куда-то, к кому-то, в чью-то квартиру на следующие выходные. Говорит, что уже решил: мол, я пойду с ним. Я пожимаю плечами. Улыбаюсь. Хорошо, что у меня есть такой друг.

Входя в свою квартиру, я думаю, что пришел раньше всех. Спокойно открываю дверь в нашу комнату. И вижу маму и всех наших соседей. И мама плачет. И пьет что-то из маленькой рюмочки.

И мне говорят, что моего папы больше нет.

— В кино похороны совсем по-другому как-то показывают, — говорит Ваня.

— Пойдем на лестницу, — говорю я.

Мне невыносимо в нашей квартире, где много незнакомого мне народу, мы сидим на полу в коридоре, и я — как маленький — вижу одни ноги, женские, мужские, проходящие туда-сюда. И мне тяжело говорить, Ваня спрашивает меня о чем-то, я открываю рот, и у меня не получается ничего сказать.

На лестнице темно. «Просто пьяного, на улице, ножом?» — спрашивает Ваня. Я киваю. Мы стоим и молчим, и ничего не происходит. Я хочу уйти отсюда, и Ваня это как-то чувствует.

— Пошли ко мне, — говорит Ваня.

Оглядываюсь на дверь в нашу квартиру, там поминки, шум, возня. И я киваю. Ваня начинает спускаться с лестницы, не оборачиваясь, и я плетусь за ним, ступенек не видно, кажется, что мы спускаемся не на первый этаж, а просто в темноту.

Ваня

Под подушкой звонит мобильный телефон. Я выключаю его, не открывая глаза, но бабушка уже открывает дверь, кричит, что пора вставать. Рядом со мной спит Юра, я смотрю на него с завистью, ему не надо подниматься в такую рань.

Я бреду на кухню. Все в квартире видят седьмой сон, и только я да бабушка сидим на кухне. Вернее, сижу я, а бабушка наливает себе чай. Закуриваю.

— Ты посмотри, курит! Импотент несчастный!

Бабушка негодует. Я хихикаю. Смешно — импотент. Ей-то откуда знать?

— Кто рано встает, тому Бог подает, — уже мягче говорит бабушка.

Я вскакиваю, подбегаю к ней, пытаюсь обхватить ее необъятные бока и станцевать танго. Она отбивается.

— Бабушка, у тебя православие головного мозга, ты знаешь об этом?

Бабушка не расположена шутить. Она хочет, чтобы я взял себя в руки и дошел до школы.

— Юра же бросил школу, чё, мне нельзя?

Я не дослушиваю тираду, которой она разражается в ответ. Бла-бла-бла, ты не Юра, и так далее. Хлопаю дверью.

После школы я стою с одноклассниками у ворот, ведущих на территорию. Девчонки обсуждают какую-то чушь, выделываются перед парнями. Даша гнусавит: «Ва-а-нь, ты слушаешь вообще?» Поворачиваюсь к ней, делаю большие и круглые глаза: «Да что ты говоришь?!» Все смеются. Это просто — быть компанейским, шутить, отвечать, даже не слушая разговора. Напротив, через дорогу, стоит женщина, почти старуха, ее опухшее лицо кажется мне знакомым, я подхожу к ней.

Это Юрина мать.

Я здороваюсь. Мне зябко и неуютно, хорошее настроение сдувает холодным ветром. Я не знаю, что ей сказать.

— Ну как там мой Юрик? — спрашивает она.

Я говорю, что все хорошо. Что Юра живет у нас. Еще что-то. Я наблюдаю за ней и вижу, как она постарела. На самом деле мы все изменились, и Юра, и я. Я до того высокий и худой, что стараюсь надевать на себя побольше одежды, я — как капуста. А Юрина мама похожа на нищую, которая просит подаяние у церкви. Мы стоим, и мне очень хочется уйти, но я не знаю, как это сделать. Она, не глядя мне в глаза, спрашивает, не добавлю ли я ей мелочи на «что-то там», и мне становится жутко, совсем жутко, это же Юрина мать. Даю ей несколько десяток и стараюсь уйти до того, как услышу это страшное «спасибо».

Дома я ничего не говорю об этом Юре. К моему приходу он только встает с постели. Одевается. Смотрю на него, да, он тоже изменился — и лишний вес пропал, и лицо стало замкнутым и злым. Наша одежда очень похожа, мы вообще стали похожими. Но что касается одежды, так это можно объяснить тем, что моя и его одежда давно уже перемешалась и валяется кучей-малой на полу в моей комнате.

— Чем займемся? — говорю я.

Теперь все изменилось, и это Юра решает, что нам делать, когда закурить, куда пойти.

— У меня дела в центре, а потом можно пойти к кому-нибудь в гости. Но сейчас еще рано.

Юра не предлагает, он всегда просто констатирует то, что мы будем делать. Я не возражаю, меня всегда все устраивает, потому что в большинстве случаев мне все равно. Мы выползаем из дому только тогда, когда уже начинает темнеть, зимой, кстати, темнеет рано, но все равно.

— Может, к Антону завалимся?

Он кивает.

— Можешь сразу к нему, я потом догоню.

Теперь Юра всегда серьезный и никогда не улыбается.

— Да нет, я уж с тобой схожу, мне все равно, куда идти.

И именно потому, что мне вечно все равно, мы оказывается во дворе-колодце, и я стою в арке, на стреме, пока Юра забирает деньги у парня в пижамных штанах и пальто. Парень выше Юры головы на две, но все равно Юра смотрится больше, увереннее на фоне этого парнишки.

— Блин, это как-то все стремно, — тяну я по дороге к Антону.

Юра коротко качает головой. Он не согласен. «Я же просто собираю долги, я сам не торгую», — качает головой он. Несмотря на то что он якобы у нас ничем не торгует, трава у него с собой все-таки, оказывается, есть. Это выясняется уже у Антона, у него там полно народу, кто-то бренчит на гитаре, какие-то милые девочки, и страшные девочки тоже есть. Сам Антон уже вообще ничего не соображает, пытается сделать бульбулятор из стеклянной бутылки перочинным ножом. Я смеюсь, потому что это глупо.

Всучив кому-то свою траву, Юра ищет городской телефон. Слежу за ним. Ко мне подходит знакомиться какая-то милая девочка творческой наружности. Она очень смешно тянет слова, потому что хочет понравиться мне. Я улыбаюсь и киваю, губы девочки открываются и закрываются, но за ее спиной я слышу Юрин голос.

— Алло, мама? Чего трубку долго не берешь? Я завтра денег принесу, будь добра, не нажирайся с утра.

Мне становится немного грустно. Девочка просит дать ей мой номер. Я его не помню, сомневаюсь насчет цифр: «Там дальше 7... или 8», но она очень хочет со мной как-нибудь еще встретиться, поэтому старательно пишет. Какая разница 7 или 8? Тогда она настаивает на том, чтобы я записал ее телефон. Закатываю рукав, смотрю на часы: уже почти полночь.

— Мы тут остаемся на ночь, — говорю я и наблюдаю за ее реакцией. — Ты где живешь, может, тебя проводить?

Но она тоже неожиданно решает остаться. Я усмехаюсь, все в жизни удивительно просто. Мы с ней уходим из кухни искать какую-нибудь комнату по-

тише. За моей спиной Антон ругается на бутылку, которую никак не получается переделать в бульбулятор.

Сижу в классе, слушаю плейер. «Пинк Флойд», «учителя, оставьте детей в покое», а-та-та. Все пытаюсь устроить голову на изгибе локтя так, чтобы можно было поспать. Я все время хронически не высыпаюсь. Не получается. Лицо парня, сидящего рядом со мной, кажется смутно знакомым, всматриваюсь. Где-то я его видел.

— Это... извини за тупой вопрос, а ты всегда тут учился?

Я изображаю серьезность и заинтересованность, у меня всегда это получается просто великолепно. Он покупается на мой голос, смотрит на меня так, как будто мне и вправду интересно, кто он, откуда, что здесь, вообще, делает.

— Ну, знаешь, это смешно на самом деле вышло. Я тут учился, э... раньше. А теперь вот вернулся, типа того.

Что-то я такое помню. Но не совсем.

— Ты знаешь Юрика? — спрашиваю я.

И тут он прямо расплывается в довольной улыбке, кивает.

— Я — Тима, — говорит он.

Все просто.

— Ну клево, — говорю я и снова пытаюсь заснуть.

Тима хочет увидеться с Юрой. Я информирую его о последних новостях из нашей с Юрой жизни, например, о том, что Юра сейчас где-то шляется и можно будет потусоваться с ним где-нибудь вечером. Тима оглядывается по сторонам так, как будто приехал с необитаемого острова. На самом деле это не так уж и далеко от истины.

— Я жил с мамой на Валааме, в монастыре. А теперь вот видишь, какая фигня: девятый класс, надо что-то дальше делать, поступать там...

— Поступать — совершать поступки, да, да? — заговорщически говорю я так, как будто цитирую какую-нибудь классику. Тима радостно кивает, он не понял, что я шучу, совершенно серьезно спрашивает меня, кем я буду, когда вырасту.

— Президентом. Или владельцем птицефабрики.

— Так ты не решил еще?

— Да мне просто пофиг.

Бабушка безутешна. Дед ушел к какой-то другой даме сердца, причем, по словам бабушки, эта дама молода и имеет весьма нелицеприятную наружность. Я делаю вид, что мне жутко интересно. Ну на самом деле мне и вправду интересно, конечно.

Но вот бабушка переходит с дедушки на меня. Ей почему-то чудится, что я весь в деда, а следовательно, вырасту пьянью, нахалом и вообще подонком. «И импотентом», — напоминаю я. Бабушка кивает, она думает, что как раз в этот момент я уже начинаю раскаиваться и становиться на путь истинный.

— Вот и дядя твой, вообще, от рук отбился с этой, как ее... Светой.

— Светлана — шикарная женщина, лучше, чем Ольга, — не могу не отметить я.

— Ты позвонил в турфирму?

О, бабушка, спасибо — напомнила.

— Не-а, но позвоню. И вообще... ба, а ты не боишься, что на тебя нападет мумия, а я, в силу своей тупости и слабости, не смогу тебя защитить?

— И юмор у тебя — того. Весь в деда, весь в деда...

Долгожданная встреча друзей оказалась нудной и напряженной. Юра ничего рассказывать не хочет, Тима так вообще стесняется. Стараюсь как-то их рас-

шевелить, идет все туго. Тима не курит, а от пива его тошнит, и я милостиво соглашаюсь допить его порцию. Да и в баре ему как-то неуютно.

— Вот ты жил в монастыре, а в Бога веришь?

Тима краснеет.

— Не так, чтобы очень, — говорит.

Юра вообще молчит, Бог ему до лампочки. Потом говорит, что ему пора, и уходит, и мы остаемся с Тимой вдвоем.

— Пошли в кафе.

— В какое?

Тима по-монастырски недоверчив!

— Да без разницы в какое, познакомимся с кем-нибудь.

— С кем?

— Да откуда я знаю? Просто придем и встретим новых людей, совершим пару-тройку подвигов... Ну, чего?

Тима вял и нерешителен. Он даже не может отказаться, несмотря на то что я вижу, как ему не нравится эта затея. Мне так все равно, что ему там не нравится. Так что он плетется следом.

По дороге он, видимо, проникается ко мне симпатией. Сообщает доверительно:

— Юра стал каким-то совсем другим, я его не узнаю.

Пожимаю плечами.

— Ты мне лучше скажи, ты «Пинк Флойд» любишь?

Сидим за столом у Тимы. «У меня вся жизнь какое-то одно длинное застолье получается», — смеюсь я, но Тима не видит в этом ничего смешного.

У него в квартире теперь тоже все по-другому. Бабушки и дедушки больше нет, прихожая вместе с коридором превратилась в комнату, переходящую в кухню, тут же стоит диван, где спит его мама. Такой вывод я делаю потому, что диван разобран и я вижу светлое постельное белье в мелкий цветочек. Его мама накрывает на стол.

— Жаль, Юрочка с вами не зашел, — сокрушается она.

Вид у Тиминой мамы болезненный. Я оглядываю ее картины, которые окружают меня со всех сторон — висят на стенах, стоят вдоль плинтусов. У картин вид не лучше, чем у Тиминой мамы. Она рисует только людей, но почему-то без лиц. И вот эти безликие люди стоят и куда-то смотрят. Или сгибаются, как будто у них болит живот. Или идут куда-то, кто один, кто с несколькими другими людьми.

Тут к столу выходит очень толстый дядька с бородой. Тима и его мать встают и садятся обратно только тогда, когда он кивает им и сам чинно усаживается за стол. Стул в ширину несколько меньше, чем сам дядька.

— Это, Ванечка, наш батюшка, отец Борис! — радостно объявляет Тимина мама.

После такого объявления есть мне расхотелось совершенно, да и сам Тима, видно, не рад появлению отца Бориса во главе стола. Он вяло ковыряет плов вилкой. Отец Борис налегает на еду, а Тимина мама так вообще не ест. «Я никогда не ем», — говорит она, и я даже не удивляюсь, глядя на ее сутулую фигуру, примостившуюся на краю стула.

Идем с Тимой обследовать квартиру. Оказывается, одну комнату — бывшую Тимину — занимает отец Борис, в другой — мамина мастерская, в которой спит Тима, а мама живет в кухне-прихожей.

Тимина комната мне нравится, потому что там вообще нет мебели, а ковер пропитался краской настолько, что похож на что угодно, только не на ковер.

— Это, можешь курить, если хочешь. Тут так пахнет разбавителем, что табак не чувствуется, — говорит Тима.

Я киваю и достаю сигареты. Мне интересно.

— Слушай, а этот отец Борис — мамин бойфренд, что ли?

— Что ты! — пугается Тима, прикрывает дверь, как бы не услышали на кухне. — Он это... с Валаама. Приехал с нами, ему как бы жить негде. Мама говорит: большая честь, что батюшка у нас остановился.

— Православие головного мозга...

— Что?

— Нет, ничего. Сынок, не зря тебя назвали Людвигом, давай играй.

— Я тебя не понимаю.

— Ничего страшного, я тоже себя не понимаю.

Юра. 1994 год

Когда я пытаюсь незаметно выскользнуть из Ваниной квартиры, меня ловит его бабушка. Хочет поговорить. Вот я с ней говорить совсем не хотел, но теперь придется. Мы проходим на кухню. Кроме нас дома никого нет, нашла ведь время, подкараулила.

— Юрик, ты нам как родной, — начинает она.

И я настораживаюсь: сейчас начнет читать мне морали.

Ничего не говорю, она ведь хочет, чтобы я ее выслушал, наверное, чтобы даже сделал выводы. Я пытаюсь придать своему лицу открытое и честное выражение, но, судя по тому, как она смотрит на меня, я совсем разучился это делать.

— Юра, я буду с тобой откровенна. Посмотри, куда ты катишься. Живешь с нами, мать свою совсем забросил, в школу не ходишь.

Я стараюсь кивать, мол, да, это все ужасно, я понимаю, так жить нельзя.

— Но это все не мое дело, вот не интересует меня то, как ты живешь, пусть и живешь в моем доме.

А вот это для меня неожиданно! Удивляюсь.

— Я переживаю только за своего внука, за Ванечку.

Ну, понятное дело, бабушка, я вам никто, по сути. И так долго меня терпели.

— Ваня тебя боготворит. Шляется с тобой где попало. Ты думаешь, я не знаю, чем вы занимаетесь? Я в детской комнате милиции двадцать лет проработала! Ваниным родителям до этого всего дела нет, а вот я все вижу. Уже решено: Ваня со следующего года в СВУ идет. А ты — съезжаешь отсюда, куда хочешь. И держись от моего внука подальше. Я тебя сейчас не гоню, у тебя есть несколько месяцев, чтобы взять себя в руки. Я понятно выражаюсь?

Киваю. Да, понятно. Я все понял. Еще раз киваю, да, разговор останется между нами, да, я сделал выводы. Она закрывает за мной дверь, и поэтому я не могу хлопнуть дверью. Но очень хочу. Поэтому бью стену в подъезде кулаком. Стена в трещинках, и на костяшках остаются чешуйки краски вперемешку с белой пылью, не знаю, с известью, что ли?

Вечером я еду в центр с двумя парнями: один молчун, второй — невротик, прямо как в анекдоте. Невротик соответственно нервничает. Спрашивает, почему мы все вместе едем, подозревает, что я не один, потому что могу не справиться. Я не отвечаю. Молчун, соответственно, тоже, на то он и молчун.

Знакомый двор. Недалеко отсюда живет Антон. Да и сам товарищ, к которому мы приехали, тоже мне знаком — знаем, сталкивались. Мы были здесь с Ваней, я предупреждал этого парня.

Он как-то очень спокоен для человека, который уже полгода не отдает деньги. И улыбается чересчур нагло. Кивает, когда я говорю, но смотрит на меня слишком надменно.

Я слышу голос Ваниной бабушки: *Ваня тебя боготворит. Шляется с тобой где попало. Ты думаешь, я не знаю, чем вы занимаетесь? Я в детской комнате милиции двадцать лет проработала!*

После того как я в первый раз ударил этого парня в живот, пуховая куртка, мягкое — плюх, невротик дал стрекача. Мимо молчуна, стоявшего на стреме в арке, как когда-то стоял Ваня.

Ваниным родителям до этого всего дела нет, а вот я все вижу. Уже решено: Ваня со следующего года в СВУ идет. А ты — съезжаешь отсюда, куда хочешь. И держись от моего внука подальше.

Я заплакал, я не заметил, как я плакал, я стоял и смотрел на него, и он пытался сказать мне что-то, я не понял, поднял руки к лицу... ну да, слезы, я плакал, и пришла злость — я плачу, он видит, как я плачу, — и ярость... откуда она взялась? Я толкнул его, когда он схватился за край моего рукава, моей одежды.

Я бил его, он упал, а я бил его, и он так странно двигался, плавно, что-то кричал мне, я ударил его ногой в живот, мягкое плюх — на нем было много одежды, как капуста, и он дернулся от удара, он замер, и я посмотрел: его голова, она ударилась о край песочницы, об какую-то скобку, он замер, и вокруг его головы — как нимб — расползалось темное пятно.

Тима

Я открываю дверь в квартиру. Мамы нет, смотрю — опять не застелила постель. Раздеваюсь, отгибаю край простыни и осторожно присаживаюсь. В квартире сумерки, и из темных углов на меня смотрят страшные мамины картины. Вздыхаю. Включаю телефон, проверяю автоответчик: «Аллё, Тима! Привет, это Маша. Встретимся вечером, жду с нетерпением». Улыбаюсь. Квартира уже не кажется мне такой унылой. Иду к себе.

Прохожу в свою комнату, вернее, в мамину мастерскую, кладу в угол сумку.

— Сынок.

Я вздрагиваю. За холстом сидит мама на своем детском стульчике, она вся сжалась, правое плечо намного выше левого, она курит.

— Тима, сынок.

Я вздыхаю. Ну вот, опять. У меня портится настроение. Подхожу к маме, помогаю ей встать, уговариваю пойти на кухню. На кухню она при моей помощи идет, а вот свет включать отказывается.

— Мне страшно, сынок, — шепчет мать. — Что мне делать, Тим?

— Ну вот, мы свет включим, и сразу станет не страшно.

Мне самому противно, как звучит мой голос. Как будто я говорю с глупым малышом, а не со своей матерью.

— Нет!

Она произносит это свое «нет» громко и резко, а потом снова переходит на бормотание.

— Не надо света, я слышу, как гудит электричество, от этого у меня болит голова.

Я начинаю подозревать, что мама не принимает свои таблетки, спрашиваю ее об этом. Ну да, так и есть.

— Батюшка говорит, таблетки — зло, сынок. Я с Божьей помощью и так как-нибудь. Ты посиди со мной, а я прилягу. Мне очень страшно, Тима! — Это она уже снова громко.

— Конечно, мама.

Она, не раздеваясь, ложится в кровать, а я встаю («Тима, ты куда?!»), чтобы поставить чайник и позвонить — сказать, что я никуда сегодня не пойду.

Я просыпаюсь от звонка в дверь. Ничего не понимаю, темнота, ночь. Из соседней комнаты слышен храп отца Бориса. В дверь снова звонят, я бреду в темноте на кухню, после сна у меня плохая координация движений. Мама тоже проснулась, но она не встает. Включаю свет. У мамы подушка отпечаталась на щеке, она моргает от верхнего света.

Снова звонят. Я смотрю в глазок и вижу Юру.

Открываю дверь. Юра стоит и смотрит на меня, не может ничего сказать, он открывает рот, как будто бы произносит какие-то слова, но на самом деле он не издает ни звука.

Я понимаю: что-то случилось.

— Что-то случилось? — спрашиваю я.

Он пытается взять себя в руки, а потом говорит:

— Тима.

И всё.

Я соображаю, что надо выйти на лестницу. На лестнице тоже темно, и в этой темноте Юра хватает меня за запястье, я вздрагиваю: рука холодная!

Он закуривает и садится прямо на каменный пол. Я прислоняюсь к стене, в темноте вижу только Юрин силуэт на фоне окна. Я молчу и жду. Во дворе у какой-то машины сработала сигнализация.

И Юра начинает что-то говорить. О том, что я его друг, и что-то еще про детство. Он бормочет себе под нос, почти как мама, и до меня долетает только «помнишь, в детстве», «папа, убийство», «все просто», что-то еще в этом духе.

— Помоги мне, — вдруг говорит Юра.

И я отвечаю: да-да, конечно, что угодно.

— Я, — говорит Юра и замолкает. — Я, — опять начинает он.

Сигнализация снова громко звучит во дворе.

— Мне кажется, я уме... умре... погиб.

— Что? Кто погиб? Юрик, я не...

— Человек. Погиб человек.

И он снова замолкает. Я делаю шаг к нему навстречу, но в темноте мне ничего не видно, я не знаю, где он, мне кажется, что его вообще здесь нет и я стою на лестничной клетке один.

— Что мне делать, Тим?

Не дождавшись ответа, он вскакивает и сбегает вниз по лестнице, и я слышу, как дверь на улицу хлопает, и еще я вижу след от света перед тем, как она хлопает, мне кажется, что эта полоска света остается, даже когда дверь уже закрылась.

Когда Ваня появляется в классе, я вскакиваю, чуть не смахнув учебники с парты, и подбегаю к нему.

— Куда вы пропали? Где Юра? Неделю назад он пришел ко мне ночью...

Я тараторю и заикаюсь — так всегда, когда я волнуюсь. Ваня хмурится и кивает: потом поговорим, позже. Тут я неожиданно для самого себя говорю:

— Давай сейчас. Уйдем с уроков.

Он удивленно оглядывает меня этим своим взглядом, якобы внимательным, выпучив глаза, и кивает.

Но расспросить его сразу не получается. Приходится терпеливо ждать, когда он купит себе пиво в ларьке. И прямо с пивом в одной руке, с сумкой в другой и с сигаретой за ухом идет быстрым шагом вперед по линии. Я плетусь следом, едва ли не подпрыгиваю от нехороших предчувствий, а еще оттого, что идет он и вправду быстро.

Ваня идет и осматривает дома, заглядывает в окна проезжающих мимо машин.

— Ты знаешь, Юра у нас работает, да? — начинает он.

Мне хочется остановиться, остановить его, посмотреть ему в лицо, но у меня не получается это сделать, и мы идем.

— То есть он сам не торгует, а как это самое... в общем, если кто-то не хочет платить, то Юра и еще там чуваки, они приходят за деньгами. — Он наконец-то останавливается перед светофором, и я могу заглянуть ему в глаза. Но лицо у Вани очень спокойное, счастливое — как обычно, он даже не хмурится. И это на самом деле меня пугает. — И вот тогда они э... не рассчитали просто. Юра и еще два чувака. И тот чувак, который не платил, он, короче, это. У него переломы там какие-то. Он это.

— Господи, да что?!

Загорается зеленый, и Ваня переходит дорогу, а я остаюсь стоять на месте. Потом догоняю его.

— Так что?!

— Да что ты заладил, что да что! Помер он. Ясно?!

Потом мы идем молча, и я не выдерживаю:

— И что теперь?

— Да там, короче. У меня же отчим подполковник МВД... Надо как-то это, ну, отмазать Юру, что ли.

— Как отмазать?

— Ну смотри, там либо колония, либо дурка, если что-то там такое придумать, что он не в себе был. Ну, обойдется все, короче. Отчим сказал — отмажем.

— А можно его увидеть?

— Не-а, щас нельзя.

Он останавливается. Смотрит на меня сердито.

— Да и тебе-то что до этого?

Я не знаю, что ему на это ответить.

Тима. 1996 год

— Мам, пока, я в университет! Закрой дверь.

Мама меня не слушает. Захожу в ее мастерскую, она сидит на своем маленьком стульчике и курит.

— Я пошел, говорю.

— Тима, сынок, батюшка просил котлет сегодня сделать, знаешь, этих, из курицы, как их там. Ты зайди, купи.

— Мама, а отец Борис не говорил, может, он жилье какое-нибудь себе подыщет?

Она не понимает меня, я машу ей рукой и ухожу. Закрываю сам, на внешний замок — тоже, чтобы она не смогла открыть.

Захожу в Сбербанк. Конечно же, очередь, ну кто бы сомневался. «Кто последний?», занимаю и сажусь на диванчик. Рядом со мной сидит дедушка, он пьяный и грязный. Когда он поворачивается ко мне, я невольно вжимаюсь в спинку дивана от запаха перегара.

— Я пришел снять деньги со своей карточки! — жизнерадостно говорит он.

Мое лицо всегда располагает к общению, ничего не могу с этим поделать. И дедушка начинает.

— У тебя есть девушка?

Я неопределенно мычу, но он меня не слушает, ему главное — все сказать самому.

— А вот у меня есть, Наташка. Я ее бойфренд. Мне-то самому шестьдесят, а вот моей Наташке — пятьдесят пять. Во-о-от. Разница в возрасте пять лет, такие дела. В наше жестокое время пять лет большая разница, я прямо спать не могу, опасаюсь, как бы Наташка не ушла к другому хахалю, помоложе.

Моя очередь уже прошла, но дедушка вцепился в мой рукав. Сижу и слушаю.

— ...И потому я решил действовать незамедлительно. Сейчас сниму деньги и увезу Наташку в Рим, город любви! Там сейчас благодать, туристов нет, не сезон ведь!

Он откидывается на диванчике так, как будто он уже в Риме или как минимум сидит в кресле самолета, летящего в Италию. Потом он принимается выворачивать карманы и кладет мне на колени какие-то бумажки, использованные носовые платки, чьи-то визитки.

— Блин! А карту свою банковскую я того, потерял!

На нас косится охрана. Дедушка улыбается очень хитро и счастливо.

— Но это не беда! Я — оптимист, мой стакан всегда наполовину, но полон! Не зря же я сюда пришел, раз такое дело, и карту я потерял, я ее щас как возьму, как заблокирую!

Он радостно поднимается и встает в конец очереди. Я выхожу на улицу, смотрю на небо. Светит солнце, я улыбаюсь.

Я захожу в приход, где служит отец Борис. Здороваюсь с бабушкой, сидящей за прилавком, и хочу уже пройти в подсобное помещение, но она просит меня посидеть пару минут за нее. Церковь уже скоро закрывается. Киваю, да-да, конечно. В церкви никого нет.

Достаю телефон, ищу в списке контактов мамин номер, и тут меня окликают. Перед витриной стоит девочка в темной куртке, на голове у нее смешно повязана арафатка — ну да, в церковь женщинам нельзя без головного убора, но арафатка все равно смотрится несколько дико.

— Я хочу узнать насчет одной иконы, — говорит она.

Я уже было открываю рот, чтобы сказать, что не работаю тут, но мне не хватает смелости — она же уверена, что я тут работаю! — и я встаю из-за прилавка и иду за ней в глубь церкви.

Мы останавливаемся перед иконой. Икона старая, потемневшая. На ней изображена Богородица с младенцем на руках, оба спокойно смотрят на нас добрыми темными глазами.

— Откуда эта икона? И еще: сколько ей лет? — спрашивает меня девушка.

Я что-то мычу. Ничего я об этой иконе не знаю.

— Ну, она... э... старая. И... э, волшебная, болезни там всякие лечит, и... хм.

Девушка смотрит на меня так, как будто я сам эту икону нарисовал, ну а если и не так, то точно как на большого специалиста по иконам.

— Понимаете, я, вообще, не очень-то верующая. Честно говоря, меня обычно иконы пугают, на них изображены святые, они очень худые и несчастные. А это такая икона, ну, как сказать... ну вот знаете, *как в анимэ*, такие милые лица, и они тебя ни в чем не обвиняют, в общем, все сложно.

Она говорит шепотом, но в церкви такая акустика, что ее голос звучит так, будто она читает лекцию в большой тихой аудитории.

Я обещаю ей узнать поподробнее насчет этой иконы. Она указывает на мобильный, который я все еще держу в руке, и предлагает мне записать ее номер.

— Анита.

— Как-как?

— Меня зовут Анита. Не Аня, а Анита. Такие дела. Ну, пока!

Отец Борис уже переоделся в пуховую куртку. И мы идем покупать ему куриные котлеты. Я улыбаюсь и улыбаюсь и никак не могу остановиться.

Отец Борис ездит на мопеде. Сейчас он уже садится, протягивает мне шлем. Я отмечаю, что сиденье мопеда в два раза у́же боков отца Бориса, и не могу удержаться.

— Ну как, хорошо работает?

— Хм. Спасибо, с Божьей помощью. Хороший подарок, это вы мне с матерью, хм, удружили, конечно.

Протягивает мне шлем. Я сажусь сзади него. Картина маслом: я, худой и длинный, отец Борис в пуховой куртке и зеленый мопед.

Пока отец Борис с моей помощью затаскивает свой мопед в наш подъезд, я, набравшись смелости, прошу у него минуту внимания. Собираюсь с мыслями.

— Батюшка, извините. Я вот давно хочу с вами поговорить. Э... чтобы мама не слышала. Вы знаете, ей становится все хуже. И я подумываю, в смысле, я подумал, возможно, ей нужно лечь ненадолго в больницу.

Я волнуюсь. Мне тяжело об этом говорить.

— Хм. Да?

— Ну... как вы считаете?

— Я думаю, это хорошая идея. Пути Господни неисповедимы, возможно, это действительно поможет.

И он начинает подниматься по лестнице в нашу квартиру.

— Да нет, постойте! Вы не поняли. В смысле, извините. Просто на клинику нужны деньги.

— Да, и что?

Я понимаю, что все это бесполезно. Мне становится тошно, и наваливается усталость, плечи опускаются, и я бубню что-то в ответ. Типа: «Нет, ничего, я просто хотел посоветоваться, спасибо вам».

— Не за что, сын мой, не за что.

— Я думал мы это, как это, ну, в кафе пойдем.

Анита идет быстро, и мне приходится говорить с ней на ходу. Вечное положение, в котором я оказываюсь.

— Ха-ха, да нет, я же сказала — делом займемся. — Оборачивается. — Ну, на самом деле, если хочешь, потом как-нибудь посидим. Сейчас у меня работа. Я вот тебя решила взять.

Мы подходим к Апрашке.

— А кем работаешь-то?

Улыбается.

— Увидишь.

Мы проходим в полуподвальное помещение, я сбавляю шаг и успеваю прочитать табличку «Центр социальной помощи населению».

— Это Тимур, я его сегодня к нам на экскурсию привела.

— Прямо Тимур и его команда.

Грузная тетенька улыбнулась и продолжила свой путь по коридору с большим пакетом в охапку.

Анита куда-то пропала. Я стою в нерешительности, не зная, раздеваться мне или нет и вообще куда себя деть. Меня окликает грузная тетенька, уже без пакета, зато с брошюрой в руках.

— На, почитай пока. Это наша газетка.

Я пытаюсь вчитаться в брошюру, но тетенька стоит рядом и отвлекает.

— Мы собираем одежду для лиц без определенного места жительства, стараемся устроить на лечение тех, кто в этом нуждается. В нашей организации работают наши же клиенты да и просто добровольцы или социальные работники, такие как твоя подруга.

Я открываю рот, чтобы расспросить поподробнее насчет Аниты, но она уже сама подходит к нам.

— Пойдем, мы с тобой уже и так опаздываем. Поедешь со мной на машинке?

— Э, я...

— Ну и отлично!

Анита протягивает мне два полиэтиленовых пакета, на ходу я заглядываю в них и обнаруживаю там пакеты с крупой, консервы и еще что-то. Мы выходим на улицу, и Анита идет по направлению к старенькой «девятке».

— А это Витя, наш водитель. Мы сейчас с тобой проедемся, раздадим еду старичкам, в пару мест.

И я почему-то вспоминаю того старика, с которым встретился в Сбербанке.

Но это не беда! Я — оптимист, мой стакан всегда наполовину, но полон! Не зря же я сюда пришел, раз такое дело, и карту я потерял, я ее щас как возьму, как заблокирую!

— Ты чего, испугался? — смеется Анита, пока мы едем в машине. — Вы в своей церкви подобным не занимаетесь?

— Да нет, я ничего. Просто так, думаю.

— Ну вот и отлично, думать полезно. А в кафе я с тобой вечером схожу, не переживай.

Ваня

Я открываю дверь квартиры. Там, как всегда, темно. Снимаю форму, прохожу на кухню. Мама с отчимом сидят на кухне. Усмехаюсь: ну да, на столе уже бутылка, хотя еще даже не стемнело.

— Привет, сынок.

— Чего празднуем?

Я заглядываю в холодильник.

— Да мы это, так просто, — мама отводит глаза и спешит сменить тему разговора. — Ванечка, ты дома сегодня?

— Да нет, я просто переодеться. Не хочу в форме в центр ехать.

Я смотрю на них, стараясь придать лицу нормальное выражение, но меня передергивает оттого, какие они слабые, как горестно сгорбились над столом, как отчим наливает коньяк, мешая его с соком, прямо в здоровую кружку для чая.

— Сегодня, кстати, бабушкина годовщина, вы бы хоть за это, что ли, выпили.

Получается грубо, но мне, как всегда, все равно, я не смотрю на их реакцию и выхожу из кухни.

В комнате, не включая свет, шарю по ящикам стола и наконец выуживаю оттуда свою заначку — гашиш в коробочке из-под «тик-так», сую в карман, хлопаю дверью.

В кафе на Невском кроме Тимы за столом меня ждет еще какая-то незнакомая девочка, миниатюрная, разодетая, как студентка художественного колледжа. Усмехаюсь: ну, неужели Тима девушку завел?

— Хай.

Тима вскакивает. Он краснеет и знакомит нас с девочкой, у нее смешное имя Анита.

Анита смотрит на меня, как ребенок на новогоднюю елку. А все потому, что я умею правильно смотреть на людей — такими вот глазами, как будто мне все интересно. Тима тоже это все замечает, ерзает. Мне становится весело.

Как только Анита идет к бару, чтобы заказать еще кофе, Тима поворачивается ко мне. Я вздыхаю и жду пассажа о своих флюидах, из-за которых на меня вешаются все — свободные и чужие — девушки, но вместо этого Тима склоняется к столу и говорит серьезно и вполгоса:

— Вань, я сегодня знаешь кого видел?.. Юрину маму.

Удивляюсь.

— Да, и что?

Ну, видел, чего необычного.

— Нет, ты не понял. Анита... ну, в общем, она меня на работу устроила, такая штука, типа ночлежки для бомжей. Пару месяцев всего назад. Ну вот, и сегодня я там столкнулся с... ну, с Юриной матерью, понимаешь?

Тима негодует.

— Ну а что тут такого-то?

Он не понимает, как это я не понимаю, какой это ужас. Как-то так. Анита возвращается с огромной чашкой кофе, улыбается, оправдываясь: «Мне еще сегодня к универу ночью готовиться». Я мило ей улыбаюсь, я уже уверен, что когда мы будем прощаться, она предложит мне обменяться номерами телефонов, встретиться, что-то еще. Слежу за реакцией Тимы, он хмурится, и мне становится даже немного его жаль.

— Тимыч, знаешь, я давно уже Юру не видел. Хочешь, пересечемся с ним, спросим, что и как?

Он кивает, все еще хмурясь.

— А кто такой Юра? — живо откликается Анита.

Она восхищена тем, как красиво у меня получается делать колечки из дыма. Тима напрягается.

— А Юра, дорогая, это наш главный друг, наш гуру. Мы, знаешь, как у Ремарка.

— Три товарища? — подхватывает Анита.

Я кошусь на Тиму и киваю. Да, вот так вот надо с девушками общаться.

— А что ты еще читать любишь?

— О, при моей работе не до книг. — Еще одно очко в мою пользу. — Я все

больше на страже порядка, наша служба и опасна, и трудна. Кто-то же должен бороться с мировым злом...

— Да в милиции он, — скучным голосом вставляет Тима.

Анита не обращает на его комментарий никакого внимания.

— А я очень люблю Кафку, — доверительно сообщает она, — да и вообще чешскую литературу. Мечтаю в Праге побывать.

— Да что ты говоришь!

Я смеюсь, а вот Тима внимательно запоминает все, что она говорит. Разве что не конспектирует. Чудной.

— Ну, ребята. Развлекайтесь. Мне пора на секретное задание по спасению мира.

Ну вот, Анита хочет со мной «как-нибудь встретиться». Мне смешно наблюдать за Тиминой реакцией. Она предлагает обменяться телефонами, но я не могу удержаться и делаю гадость: «А это... да мы через Тиму свяжемся».

Легкой походкой выхожу из кафе. Я знаю, что они оба — каждый по-разному — провожают меня взглядом.

Сворачиваю с Невского на одну из улочек, нахожу глазами припаркованный BMW.

— Привет, Юрик.

Ну да, насчет того, что я давно не видел Юру, я, конечно, приврал.

— Здоро́во.

Юра смешно смотрится в своей шикарной машине. За рулем иномарки — молодой мрачный мальчик в старой, совершенно непрезентабельной дубленке. Он включает двигатель.

— Ну, чё, как у тебя? К тебе, кстати, едем-то?

— Ага.

Юра закуривает.

— Вань, тебе «макбук» нужен? Могу дать попользоваться. Сейчас целую партию достали, не успеваю распространить.

— О, давай, конечно.

Едем молча, от центра города — через Охту.

— А я щас Тимыча видел. Все нормально у него, девочку себе завел, очень милую, кстати. Социальный работник, но веселенькая. В Прагу поехать мечтает.

— Ну, и чего она?

— Да нет, просто, ничего так... девочка.

Мне смешно. Ну просто, вообще, — обхохотаться можно.

Тима сидит на моей кровати, а я кручу косяк на полу.

— Нет, ты серьезно? Это и есть твой супергиперплан покорения мира? Тима, ты дурак.

Он дуется. Ничего, мол, ты не понимаешь, говорит.

— Тима, ты, вообще, с какой планеты упал? А, ну да, с Валаама, аха-ха. Мне так смешно, что я никак не могу скрутить ровный косяк.

— Блин, ну тебя! Не буду больше ничего говорить.

Ну всё. Сейчас он разобидится, и у меня не будет повода посмеяться.

— Да ладно, давай еще раз расскажи с начала. Значит, ты намерен написать книгу, и не просто книгу, а путеводитель по Праге.

Я не выдерживаю и давлюсь смешком.

— Ну как бы, в общем... да. Там и сюжет будет, и в то же время маршруты. Мне вот моя научная руководительница сказала: хорошая мысль, она поможет, отредактирует потом. Черновик уже готов.

— Ну, и дальше что?

— Ну, и вручить эту книгу Аните. С билетами в Прагу. Или лучше в самой Праге вручить, как ты думаешь?

И он, главное, говорит совершенно серьезно.

— Тим, я вот думаю, а если скорость в вену попробовать, что из этого выйдет? Один мой приятель вот так недавно экспериментировал.

Тима смотрит на меня сверху вниз, весьма осуждающе.

— Блин, Вань, зачем ты вообще все это делаешь?

О, он настроен весьма серьезно.

— Ты прямо, как моя бабушка, была в смысле. Ну просто так. Мне скучно, вот и всё. Нет никакой причины. Вообще нет.

Тима расстроен таким ответом. Усмехаюсь. Каждый развлекается, как хочет, один пишет книги про Прагу, чтобы только девочка начала с тобой встречаться, другому скучно, ну и что тут такого?

К Юре в гости мы поехали своим ходом, все вместе — я, Тима и Анита. Тима молчит, он недоволен таким развитием событий. Это Анита настояла, она живо интересовалась всем, что происходит в моей жизни, и я не очень-то и возражал в принципе.

Юра — обладатель однокомнатной квартиры на Гражданке — открыл нам дверь. Светлая квартира, маленькая, уютная. Хорошая, в общем.

— Здравствуй, Анита! Очень рад с тобой наконец-то познакомиться, много слышал о тебе и от Тимы, и от Вани.

Тима морщится. Ну еще бы, ничего Юра от него не слышал, они вообще сто лет уже как не виделись.

— Ой, и от Вани слышал! Ну надо же!

Анита — сама простота.

— Мальчики, я вам сейчас поесть организую. Юра, где у тебя кухня?

Сидим за столом на кухне, ну точно — три товарища, а Анита уже и на стол сама накрывает. И действительно, все трое залюбовались.

— У нас как-то у всех так вышло, что дома никто не готовил никогда.

Тима смущается.

— Ну да, — подхватываю я, — всё как-то сами.

Юра так вообще следит за Анитиными движениями так, что жутко становится. Того гляди похитит и в аул увезет, в восторге он, в общем. Тиме это, ясное дело, не нравится.

Мы с Тимой стоим в прихожей, он одевается. Настроение у него, как на похоронах.

— Остался бы тоже, чего ты.

— Не могу! — Он сердится. — Блин, ну ты же знаешь, что у меня мама.

— У всех мама. А у меня еще отчим, дядя и дядина новая любовница.

Тима на мою шутку не реагирует совсем, надулся.

— Может, еще раз спросить Аниту, я бы ее подвез до дома.

Уж очень ему не хочется, чтобы она оставалась.

Я оборачиваюсь в сторону кухни. Юра что-то увлеченно рассказывает Аните. До нас с Тимой долетают обрывки фраз. «А когда отец умер, пришлось мне школу бросать, идти работать... но я не жалуюсь, жизнь — она такая».

Тиму передергивает. Я закрываю за ним дверь и возвращаюсь на кухню. Достаю из сумки гашиш. Анита категорически отказывается, однако нам не запрещает. Она настаивает на том, чтобы помыть посуду, а нас отправляет курить в комнату. И фильм выбирать, который мы смотреть будем.

— Я поражен, — заявляет Юра.

— Всё, у Тимы нет шансов, — смеюсь я.

— Да, блин. О чем ты говоришь, конечно, нет.

Когда я вспоминаю про Тиму, мне снова становится смешно.

— Аха-ха, Тимыч знаешь, что придумал? Жениться, говорит, хочу, всё. Вот полгода ее знаю, и всё, женюсь, крещусь, и дети у нас будут.

Юра улыбается, но его лицо остается серьезным. Меня прет, я уже накурился и развеселился.

— И вот наш мачо решил увезти девочку в Прагу, вручить ей там книжку, которую он сейчас пишет, и сделать, блин, предложение. Ну не придурок ли?

— Много ты понимаешь, — отмахивается от меня Юра.

В Юриной квартире серое утро, еще сумерки. Но Анита уже встала, из ванной доносится шум воды. Я складываю диван, на котором мы с Юрой спали (мы порядочные люди, уступили даме комнату).

Потом встаю к плите, чтобы сварить кофе.

— Вань, закрой форточку, пожалуйста, а то я голову помыла.

Анита, уже собранная и бодрая, садится к столу. Разве что волосы действительно мокрые, смешной такой тюрбанчик из полотенца на голове.

Из комнаты выползает Юра.

— Знаете, мальчики, мне вас жаль, — вдруг говорит Анита.

Я застываю с туркой в руках. Неужели сейчас начнутся нотации, бла-бла-бла, «наркота — это плохо»?

— Нет, Вань, можешь не хмуриться. Я все равно выскажу свою мысль до конца. Не обижайтесь, вы оба очень хорошие. Но...

Вот всегда есть какое-то но! Я усмехаюсь, сажусь к столу, закуриваю.

— Мне вас жалко, потому что вы... вы — беженцы, вот вы кто.

Мы оба, один справа от Аниты, другой — слева, удивленно смотрим на нее. Она отодвигает от себя кружку с кофе и продолжает, лицо — сама серьезность.

— Да, именно беженцы. Не знаю, какое другое слово подобрать. Так что — беженцы. Потому что вы просто бежите от... да от всего! От себя — да, Ваня, даже не улыбайся — именно бежите. И от проблем бежите. Вы думаете, я совсем тупая, думаете, я не вижу, как вы живете? Вам же ни до чего дела нет, вот и вправду — как будто не живете здесь, а так, поселились на время. Как будто вам когда-нибудь дадут какую-то другую, хорошую жизнь, а эту, плохую и сложную, можно будет выкинуть. Господи, да вам же лет-то еще всего ничего! А вы. Эх вы, короче.

Она пьет кофе в таком молчании, что слышно, как дворники за окном переругиваются и скребут лопатами снег.

— Да ладно вам, чего вы, как маленькие. Просто решила высказаться. — Улыбается. — Искренне желаю вам всех благ, чем смогу — помогу даже. Может быть, — она смеется, — в зависимости от вашего поведения.

В моей вечно полутемной комнате светло. Это потому что я открыл настежь окна, уборкой занимаюсь. Благо, за окном уже тепло, весна.

Вам же ни до чего дела нет, вот и вправду — как будто не живете здесь, а так, поселились на время. Как будто вам когда-нибудь дадут какую-то другую, хорошую жизнь, а эту, плохую и сложную, можно будет выкинуть!

Да, выкинуть. Вот этот весь хлам, еще, кажется, с начальной школы который, точно можно выкинуть.

В дверь звонят.

— Юр, открой.

— Сам открой, — кричит с кухни Юра.

Я еле-еле разгребаю себе проход к двери, так много на полу навалено вещей. За дверью обнаруживается Тима.

— Хай.

Он даже не здоровается, встрепанный весь, сердитый. Тронешь — и ударит электричеством.

— Юра у тебя?!

— Э, да, проходи. А чё случилось-то?

Но он не отвечает, не разуваясь, проходит на кухню, где и вправду сидит Юра, не здороваясь, подходит вплотную к нему и с размаху бьет Юру в челюсть.

Юра вскакивает. Я вбегаю на кухню.

— Подонок! — воинственно кричит Тима и кидается на Юру с кулаками.

Я мечусь между ними, не зная, кого держать — прыгающего Тиму или закипающего (что, в принципе, опаснее) Юру.

— Да что случилось-то?

— А ты вон у него спроси!

Никогда я Тиму таким не видел.

— У тебя и билеты уже с собой, да?!

— Тимофей, а ну успокойся! Что я тебе сделал-то!

— Да что происходит?!

Тима глубоко и неровно дышит. Он вроде как немного успокоился, но как только я перестаю его держать, он снова кидается на Юру. Моя маленькая кухня не предназначена для таких баталий, они носятся по периметру, посекундно натыкаясь на углы и края мебели, сшибая все на своем пути.

— Эй! — ору я. — Да прекратите же!

Громко так ору, благо, дома никого, кроме нас, нет.

И тут Тима поворачивается ко мне.

— Это ты, да, ты-ы-ы?! Это ты ему рассказал?!

— Да что, блин, я рассказал такого? Ты можешь успокоиться, объяснить нормально?!

— Про Прагу! Про Аниту! Про меня и Аниту!

Слово «Анита» придает ему сил, и он снова кидается в бой, на этот раз — на меня. Я отскакиваю в сторону.

— Этот! Этот! Этот мерзавец, нет ты сам, ты сам расскажи, что ты сделал!

Тима мечется от меня до Юры в бессильной ярости. И тут до Юры доходит.

— Аааа. Да, я.

Он начинает злиться уже по-настоящему.

— Да, я, и что? Что ты мне сделаешь?! Я купил ей путевку, у нее скоро каникулы, это что, преступление?!

— Да ты же, ты... как вы могли?

Тима вдруг сникает, садится на стул и разражается рыданиями. Я стою возле опрокинутой табуретки в тупом ужасе. Тима плачет. Это что-то! Поднимаю табуретку, ставлю ее как надо. На какое-то время на кухне становится очень тихо, слышно только Тимино сопение.

И тут Юра приходит в себя.

— И она согласилась, — говорит он злобно, почти плюет слова, — поедем с ней вместе. Я за ум взялся, жизнь свою налаживаю.

Тима бурно реагирует на Юрины соображения по поводу налаживания его жизни. Он снова вскакивает и снова кидается бить Юре морду. Я успеваю схватить его сзади обеими руками, но Тима так рвется вперед, что мы оба чуть-чуть, но подползаем к Юре.

— Ты?! Наладить?! — Тима взвизгивает. — Да что ты можешь наладить, ты!! Ты!

— Ну, кто?! Говори, кто?!

Теперь уже Юра делает шаг навстречу. Я с сожалением отмечаю, что двоих мне уже не удержать.

— Да ты на какие деньги ее туда повезешь?! На ворованные?! Да как ты можешь, ты, ты!!

Тима задыхается, отчасти потому, что, наверное, я слишком крепко сжимаю ему легкие.

— Она — единственно хорошее в моей жизни!! Она, она настоящая, с ней все хорошо! Как ты можешь так, так по-подлому всё?..

Тима снова плачет.

— И в моей, представь себе, тоже! — Юра злится уже по полной. — Да она даже не смотрит на тебя! Что ты ей дать можешь, в церковь на экскурсию сводить?!

Тима больно пинает меня ногой, вырывается и кидается на Юру. Я смотрю, как они дерутся, и с сожалением слежу за тем, как Тима, отскочив, швы-

ряет в Юру моей кружкой. Бам — кружка врезается в стену, совсем рядом с телевизором.

— Мы же с тобой с детства, ты помнишь, как в детстве, мы обещали всю жизнь друзьями быть, — ревет Тима, его голос почти срывается, так непривычно громко он кричит, — а ты, ты тогда даже не сожалел ни о чем, тебя просто отмазали, мра-а-азь!!

— Не смей! — орет Юра.

И тут из раскрытого настежь окна мне в глаза бьет луч света. Я зажмуриваюсь. Я стою, зажмурившись, и в моей голове снова звучит голос Аниты.

Потому что вы просто бежите от... да от всего! От себя — именно бежите. И от проблем бежите... Вам же ни до чего дела нет, вот и вправду — как будто не живете здесь, а так, поселились на время.

Чудом спасенная миска с печеньем в моих руках летит на пол — я просто разжал руки и сам не понял, как у меня это вышло. Раздается очень громкое «бам». Юра и Тима замирают, и оба одновременно поворачиваются ко мне.

— Пошли вон отсюда. Оба. — Я говорю очень спокойно, и как-то мне ясно так становится, уверенно. — Идите, говорю. Вы же в моем доме. Это бабушки моей кухня, понимаете?!

На кухне очень тихо.

— Вон пошли. Можете поубивать там друг друга, только не здесь. Проваливайте. Я серьезно.

Я не кричу и не стараюсь их в чем-то убедить, помирить или еще что-то такое. И именно мой спокойный голос как-то их протрезвляет. Тима растирает по щекам слезы вместе с кровью, которая сочится из его разбитой брови, — Юра в него все-таки чем-то попал. Они уходят абсолютно молча. Я тоже молча закрываю за ними дверь, потом сажусь на кухне среди всего этого бардака и закуриваю. Потом резко тушу сигарету и иду к себе в комнату, достаю из своего тайника всю наркоту и складываю в полиэтиленовый пакет. Подхожу ко все еще раскрытому окну и глубоко дышу.

Я стою у Апрашки напротив подвальчика, в котором работает Анита. Смотрю на часы: ровно семь. Потом — на дверь. Ее все нет и нет. Наконец она выходит, радуется, увидев меня, машет рукой парню у машины, мол, езжай без меня.

— Привет, Вань! Что-то случилось?

— Э... да ничего. И да, и нет то есть. Дело к тебе есть, вернее, разговор.

Она настораживается.

— Ну давай пойдем, пройдемся тогда.

Я хмуро киваю.

— Так странно видеть тебя без твоей извечной улыбочки.

— Да я вот... так.

Какое-то время мы идем молча. Проходим Гостинку, сворачиваем на Невский.

— Слушай, а ведь, если серьезно, — тебя Аней зовут, Анной, да?

Анита улыбается.

— Ну да. Анита — это так, просто шутка.

— Ну ясно, я так и думал. Послушай меня, Аня. Я тебе сейчас хочу одну вещь сказать, пойми меня правильно. Я тебе нравлюсь?

Она останавливается и краснеет. Ну, ясное дело, вот так в лоб никто не спрашивает. Мы снова идем вперед, она молчит.

— А если я скажу, что да, это что? — пытается сказать шутливым тоном. — Это что-то разве изменит?

— Да, изменит. Аня, послушай, что я тебе скажу. Ты была права во всем, в смысле — когда говорила, что так нельзя. Я тебя понял, правда, понял.

Она внимательно смотрит на меня. Мы медленно бредем по главной улице нашего города, и мне очень сложно подбирать слова.

— Аня. Я хочу все поправить, правда, хочу. И не просто сказать тебе: «Я поправлю», а сделать. Ты права, мне еще очень мало лет. Я слезу с наркоты, и барыжить тоже больше не буду. Да и в ментовке больше работать не хочу. Я учиться, может быть, пойду дальше, не знаю пока.

Мы все-таки останавливаемся. Со стороны это все, наверное, смотрится, как в кино, — романтично или еще что-то такое, но мне сейчас на все это наплевать. Аня внимательно смотрит на меня.

— Ты мне веришь?

— Думаю, да. Есть в тебе что-то такое... Ты умеешь выживать, я давно это заметила. Ну ты говори давай, чего стоять.

— Так вот. Из ментовки я ухожу, а значит, мне грозит армия. Как раз самый возраст. Только знаешь что, я отмазываться больше никогда ни от чего не хочу. Никогда не буду, хватит. *Я не хочу быть беженцем.*

— Ты серьезно?

— Да, послушай, мне тяжело это говорить. Все какое-то слишком...

— Слишком настоящее, да?

— Ну да. *Это* моя жизнь. А значит, это серьезно. Я пойду в армию, правда. Мне это поможет.

— Ты в этот призыв хочешь, что ли?

— Ну да. Он же еще до июля, я как раз успею. И понимаешь, я же ничего вот от тебя сейчас не требую, просто пойми, у меня, оказывается, нет никого. Это все не друзья, а чушь собачья. Просто если ты скажешь сейчас: «Да, у тебя все получится, я верю», — этого хватит. Я не могу рассказать родителям, они не поймут. Жалко, что бабушки моей больше нет.

Она молчит и серьезно смотрит на меня. Потом говорит:

— Я думаю, ты все делаешь правильно. Даже больше: я верю, что это действительно выход для тебя. И знаешь, ты и вправду мне очень нравишься, хорошо будет, если ты вернешься сюда, и я буду тебя ждать.

А потом мы обнялись. И не как какие-то там влюбленные. Крепко. Как в детстве.

Юра. 2000 год

Я стою у сувенирного лотка, рассматриваю крестики, маленькие иконы, книги в дорогих переплетах, и тут меня окликают: «Юрик?»

Оборачиваюсь и не сразу узнаю стоящего передо мной человека. Это Тима.

— Ну ничего себе! Какими судьбами, аха, на Валааме?

Получилось в рифму. Смешно, я улыбаюсь.

— Да вот, на экскурсию приехал. А ты как, что? Живешь тут?

— Ну да. Ты не подумай, не в монастыре. Мирское, так сказать, население тут тоже имеется. Я мать сюда на лето привез, чтобы отдохнула.

— А, понятно.

Мы молчим, стоим друг напротив друга и улыбаемся.

— Это ж мы сколько не виделись, лет пять, да?

— Ну, кажется, четыре. Давно, да.

Тут я спохватываюсь и обнимаю его. Он хлопает меня по плечу и чуть отстраняется.

— Дай хоть на тебя посмотреть нормально!

— Юрик, а ты тут как?

— Да я с женой и с подругой ее. Они сейчас в храм пошли, а мне как-то... Ну, не тянет, что ли.

— Ну пойдем тогда, пройдемся, я тебе место одно покажу... не туристическое. На берегу.

И мы идем. Тима безошибочно находит тропку между сосен, и мы выходим к берегу озера. Бредем по песку. Я закуриваю.

— Тима, ну как ты, что ты? Расскажи, интересно ведь?

— Ну как, как. Ничего я так, маме лучше вроде бы стало. Отца Бориса я тут все-таки из дому выселил, ремонт сделал. Что еще...

— Слушай, а Ваня как? Я ведь и его тоже уже сто лет не видел, вот не поверишь, с той самой нашей с тобой драки.

При упоминании о драке он слегка морщится — так, как умеет только он. Останавливается, садится прямо на песок. Я присаживаюсь рядом.

— Юрик, а ты знаешь, нет больше Вани.

— Как?!

Он молчит.

— Как нет? В каком смысле?

— Да в прямом.

И он замолкает.

— Тим, ты прости, что я расспрашиваю. Просто... у кого я еще спрошу?

— Да ничего, сейчас, с мыслями разберусь. В общем, как было. Ваня тогда, в девяносто шестом, в армию ведь ушел.

— Так и что?

Тима грустно улыбается.

— Вот сразу видно, Юр, что школу ты так и не закончил. Чеченская война, понимаешь? Хотя нам тогда, конечно, всем до мира дела не было, мы и не знали ничего.

— Да как же так вышло-то? Господи, я не верю просто. Вот так туда и попал?

— Ну а думаешь, как туда попадают? Так, просто вот. Анита вон до сих пор поверить не может, что в жизни, оказывается, все так просто случается.

— Анита?! Как она?

— Да ничего, так. Вот сейчас у нас как раз гостит, с мамой помогает. Мы с ней вместе так и работаем. Ты... о, слушай, зайдешь, может, к нам? И с Анитой увидишься, и с мамой.

— Да нет, ты знаешь, я как-то... может, в другой раз как-нибудь. Вот сейчас докурю, и своих уже надо искать, а то хватятся меня, женщины же, будут тут бегать по всему острову...

Тима смеется.

— Ну так далеко не убегут, остров ведь все-таки.

И я смеюсь с ним тоже. Мы сидим на песке и смеемся, как маленькие.

— А знаешь, Тим, я по тебе скучал, наверное.

Он улыбается, немного недоверчиво, но все-таки улыбается.

— Ну и я, наверное, тоже. Аха-ха, знаешь что: я все-таки оказался прав! Помнишь, ты говорил, что я никогда тебя на Валаам не затащу и ты сюда ни ногой?

Я смеюсь вместе с ним. Потом вдруг мне становится грустно, и я говорю уже серьезно:

— Вот ведь, блин, как вышло все. Вот сейчас мы тут сидим с тобой, на пороге нового тысячелетия. И ведь представить страшно! Вон, по телевизору конец света пророчат.

— Ну да, конец эпохи, все дела. А здорово все-таки было в детстве, правда?

— Да, конечно, как, вообще, может быть по-другому?

А потом мы встаем, Тима вскакивает первым и подает мне руку, я берусь за нее и поднимаюсь, встаю рядом с ним, и мы идем по пляжу, не оборачиваясь.

КСЕНИЯ ДРАГУНСКАЯ

Реконструкция скелета

СЦЕНАРИЙ

Памяти Бориса Пильняка

Серый день, темная вода маленькой речки. Из воды, из реки, виден пустой берег.

Мальчик выходит из воды на берег. Он в рубашке и брюках. Ему трудно дышать.

Он ложится на траву лицом вниз, закрывает глаза. Он дрожит.

Проходит время. Его накрывают теплым платком.

Мальчик открывает глаза. Рядом с ним — девочка в длинной темно-зеленой юбке. У нее рябиновые бусы.

— Ты меня не бойся, — тихо говорит девочка. — Я тоже плакала, когда узнала. Мы с мамой свечки в церкви ставили. А папа у нас — за красных.

Говоря это, она помогает ему снять рубашку, выжимает, а его получше укутывает платком.

— Иди, а то простынешь совсем. Иди домой...

Мальчик идет, но оборачивается.

Пустой берег, никого.

Америка, наши дни. По хайвею мчится автомобиль. Дорога впереди перегорожена полицейскими машинами.

Автомобиль останавливается. Открывается окно. Человек молча смотрит на чернокожего полицейского.

— Вы что, «Новости» не смотрите? — удивляется тот. — В штате чрезвычайное положение.

— Что случилось?

— Кто-то выбросил банку из-под пива на детскую площадку. Идут розыскные мероприятия. Дороги перекрыты.

— Я опаздываю в аэропорт, — говорит человек в машине.

— Мне очень жаль, сэр...

Полицейский уходит.

Человек смотрит на часы. Звонит по мобильному.

— И, пожалуйста, не вздумай трогать Нахалку без меня, — строго говорит он по-русски.

— Едешь в рай, в настоящий рай! — с обидой отвечает ему детский голос. — А мне на какой-то лошади покататься не разрешаешь...

— Почему ты думаешь, что там рай? — удивляется человек.

— А что же? Рай и есть! Бабушка и дедушка добрые, всё разрешают, всё покупают, на улицах полно собак и кошек, которые просто так, без никого...

Пробка начинает двигаться, полицейский машет рукой в белой перчатке.

— Не забудь, что с тебя пять стихотворений, — напоминает человек по мобильному. — Пока.

Он медленно едет мимо полицейского, и тот улыбается ему.

— Вычислили мерзавца, — довольным голосом говорит полицейский. — Нелегал из Беларуси. Теперь ему не уйти. Счастливого полета, сэр.

Московский аэропорт. По залу прилета нервно шагает женщина в кожаном плаще. Жует жвачку и говорит по мобильному:

— Какие материалы? Вас очень плохо слышно. Вы откуда звоните? Кто вам дал мой номер? Да, я его прекрасно помню. Царство небесное. Но поймите, я больше не занимаюсь этим. Послушайте...

Женщина раздражена, у нее худое нервное лицо, она хочет говорить дальше, но видит человека, выходящего в зал прилета, с чемоданом на колесиках, близоруко щурящегося...

— Пирог! — радостно орет она и подпрыгивает, машет руками. — Пирог, я тут!

Человек видит ее и прет напролом через толпу к ней.

— Рында! — тоже орет он в восторге.

Они обнимаются.

Подмосковье, старая бревенчатая дача постройки 30-х годов. Мемориальная табличка: «Дом-музей писателя Константина Соколовского».

На веранде с цветными стеклами компания стариков играет в карты. Верховодит рослая усатая старуха лет восьмидесяти. Ее партнеры — дедушка в инвалидной коляске и беременная сухонькая старушенция.

На старом громоздком буфете буднично пылится темно-желтый человеческий череп с дыркой в темени.

В укромном уголке заросшего сада девочка с маленькими золотыми сережками в оттопыренных розовых ушах мучает большого пожилого кота.

Она держит его на руках, крепко зажав мохнатые задние лапы между колен. Одной рукой держит передние лапы, а другой заносит тонкий острый нож над кошачьим пузом.

— Вот вырежем сейчас аппендицитик, и не будет болеть...

Кот истошно орет и извивается.

По тропинке, выложенной растрескавшимися плитками, отводя цветущие ветки разросшегося жасмина, идут Рындина и Пирогов с тортиком.

Девочка, мучительница кота, оглядывается на звук шагов и голоса и ослабляет хватку. Кот опрометью несется прочь.

Пирогов и Рындина поднимаются на веранду.

— Здравствуйте, Зоя Константиновна, — принимается сюсюкать Пирогов. — Вы нас, наверное, не помните? Мы студенты Юрия Алексеевича, вашего сына, учились у него когда-то давно. Теперь вот, знаете ли, много времени прошло...

Усатая старуха так же сюсюкающе отвечает Пирогову, они ведут светскую беседу.

Старичок в кресле молча хлопает глазами.

Рындина глядит на беременный живот сухонькой старушки.

— Да, дорогая моя, — с сильным немецким акцентом говорит старушка. — Да! В молодости, в капиталистической стране, я, одинокая мелкая служащая, не могла позволить себе иметь ребенка. Но теперь я на пенсии... Замечательные русские врачи из клиники «Солнышко» совершили чудо, и у меня будет мой маленький Тобиасик.

В ответ на это Рындина встряхивает головой, как от дурного сна.

— Мы приехали поговорить с вами о нашем мастере, о вашем сыне, — решительно, без любезностей и экивоков, обращается Рындина к Зое Константиновне.

Лицо старухи меняется.

— У меня нет сына, — железным голосом чеканит она и тут же истерично взвизгивает: — У меня нет сына!

— Послушайте, Зоя Константиновна, — начинает уговаривать Пирогов.

— Да вы что, вечно жить собираетесь? — напрямик рубит Рындина. — Вам сколько лет? А ему? Да вы понимаете, что ваш сын — несчастный одинокий старик, у него даже семьи нормальной нет по вашей милости! Вы хоть понимаете, что он гений?

— Вон из моего дома, бандиты! — кричит старуха.

Череп таращится на бранящихся.

— У вас череп на шкафу, — ошарашенно говорит Рындина.

— Да! — с энтузиазмом подтверждает старуха.

— Это нехорошо, — Пирогов тоже смотрит на череп.

— Это череп фронтового товарища моего отца! Товарища по гражданской! Настоящего большевика, светлого человека. Он завещал свой скелет школе, детям для изучения, но прошли годы, мытарства, неустройства, переезды, скелет потерялся, остался череп. И пока я жива... Мы не такие, как вы... У нас есть убеждения, есть идеалы...

Пирогов и Рындина уходят обратно с тортиком по осенней тропинке, отводя голые ветки жасмина.

Выходят за калитку. Кругом высокие кирпичные заборы, камеры слежения.

— До неузнаваемости... Я тут в детстве живала подолгу, — говорит Рындина. — У тетки на даче. Она продала потом. А рядом жил Онуприенко, и с ним никто играть не хотел...

— Онуприенко? — изумляется Пирогов. — Тот самый?

— Ну да.

— И ты такие знакомства никак не используешь?

— Тоже мне, знакомство... Мы его в детстве знаешь, как дразнили? Шура-гибрид. Он вроде и сейчас тут...

— Да ладно, ему служебная дача положена...

Пирогов и Рындина садятся в машину.

Молча едут.

Думают.

За кадром. Когда и кто первым назвал его Волшебником? Теперь и не вспомнить. Мы все были в него влюблены. Девочки по-настоящему, а парни… Ну, для нас он был таким… Недостижимым идеалом… Он всегда так одевался… Тогда ни у кого ничего не было. Джинсы у фарцовщиков покупали. А он всегда был так клево одет, и было видно, что ему это все по барабану, и от этого еще лучше выглядел… Но не в этом дело, конечно. Он был свободный. Даже походка такая… Что вот идет свободный человек… И эти его фильмы, ведь это же были детские фильмы, сказки, какие-то старые дачи, речки, мостки, дети, не похожие на пионеров… Эти фильмы просто дышали свободой… Когда я узнал, что принят в его мастерскую, что он будет моим мастером, я просто не поверил… Тупо смотрел на экзаменационный лист с его подписью… И все эти пять лет рядом с ним… А потом времена изменились, какие на фиг сказки… Из нашей мастерской никого путем и не вышло… Разбрелись по свету… О том, что Волшебник нищенствует и загибается, я узнал случайно, из чужой переписки в Интернете.

Заброшенная, неприбранная квартира, афиши фильмов 70—80-х годов (можно просто впрямую реальные афиши, можно делать коллажи и названия, похожие на фильмы Александрова и Соловьева).

Человек, лица которого мы не видим, мешковатые джинсы, майка-«алкоголичка», ходит босой по квартире. Ему худо. Пытается налить в стакан портвейн из трехлитровой банки, не выходит, худые, изможденные руки дрожат...

Пьет прямо из банки, гулко и жадно глотает. Закуривает папиросу. Тяжело ступая, идет обратно в комнату. Ложится на кровать, курит, дым в потолок...

Папироса выпадает из руки, дымится на полу, где много старых газет...

В машине Пирогов отворачивается от окна и смотрит на Рындину. Рындина смотрит на дорогу.

— Петь, а ты зачем тогда уехал? — вдруг спрашивает она.

— Все валили, и я свалил.

— Угу. А теперь чего приехал?

— Чтобы поддержать его. Чтобы сказать ему: «Ты еще ого-го».

— Какое «ого-го»?

— Ну, если у человека рак или там СПИД, надо сказать ему, что он еще «ого-го».

— Да, — соглашается Рындина. — От этого многие выздоравливают. Если уже не умерли.

Пирогов долго смотрит на профиль Рындиной.

— Ань, знаешь, что?

— Ну что?

— Тебе круговую подтяжку делать пора, — с мстительным удовольствием говорит он.

Но Рындина равнодушно пожимает плечами.

Помолчали.

— Ты знаешь, где он живет? Поехали.

— Это не самое веселое зрелище. Он может нас вообще не узнать.

— Разберемся.

— Тогда за яблоками заедем по дороге.

Пирогов и Рындина заезжают за яблоками.

Один дом у дороги, остальные снесены, а по обочине уже вырублены кусты и деревья, стоит дорожная техника.

За дощатым забором — сад, в саду старый деревенский дом с резными наличниками, старый автомобиль. Глава семьи — хромой дядька лет сорока, в тельняшке. Сушится белье. Дети разновозрастные бегают. Младший качается на деревянной расписной качалке-лошадке.

На покрытом клеенкой столе — катушечный магнитофон. Высоцкий.

Такой оазис, заповедник, другое время.

Хозяин насыпает Пирогову и Рындиной полный пакет яблок и рассказывает:

— И из управы приезжали, и из министерства... Лично этот, как его, руку тряс... А мне чего? Уширяете трассу и уширяйте, я-то тут при чем, у меня еще семь метров запас, никуда я не поеду, мы тут при царе Горохе жили, и дед мой с этого дома на войну уходил, и я в Афган... Жили и будем жить, наш дом, наш сад... Никуда мы не поедем. Пусть вперед ногами выносят, и баста...

— Вы такой молодец, Владислав, — говорит ему Рындина. — Вы просто образец для всех нас, пример мужества, стойкости и сопротивления. Вы всех победите!

Пирогов и Рындина поднимаются по загаженной лестнице пятиэтажки. Долго звонят в дверь.

По лестнице спускается соседка с дворнягой на поводке.

— А нету его. В больницу забрали.

— Давно?

— Да утром. Станиславна, нижняя, чует, дымом пахнет... Насилу дверь сломали. Он лежит сам отключивши, вконец обожравши, а на полу газеты от папиросы загорелись... Интересное дело! Этак он нас всех спалит... А ведь еще недавно какой мужчина был интересный, уважаемый... Опился, вконец опился...

— В какую больницу?

— Да тут у нас одна. Райбольница.

Дача Зои Константиновны. Старики играют в карты, им весело.

На поросших мхом бутовых ступеньках террасы появляется полное невысокое существо с розовым гладким лицом, модной стрижкой, маленькими сережками в ушах и колечками на аккуратных пальцах. Как ни приглядывайся, половую принадлежность существа определить трудно.

Одето существо в треники, обуто в садово-огородные калоши типа «дачник». По-домашнему, по-соседски пришел человек.

Это Шура-гибрид.

— Зоя Константиновна, тут у вас девочка гостит, так вот, она моего кота лишаем заразила.

— Вот что ты городишь, Шура, — мельком отрывается от карт Зоя Константиновна. — Постыдился бы...

— Она его постоянно тискает, тащит куда-то, у него стресс глубокий, шерсть уже вылезает клочьями, его тошнит постоянно, вы понимаете?

— Не позорься, Шура. Лучше бы женился, честное слово. Сын таких уважаемых людей, а ходит бобылем... Тьфу...

Шура кротко улыбается.

— Зоя Константиновна, я, между прочим, и по вертушке позвонить могу, — с укоризной говорит он.

Он уходит, шлепая пятками резиновых калош.

Пирогов и Рындина стоят перед стойкой в больнице.

Женщина в белой шапочке медработника говорит им:

— Я понимаю вашу обеспокоенность, но пропустить вас не могу. Это волеизъявление больного. Юрий Алексеевич, едва придя в сознание, установил строгий дресс-код для всех посетителей. Вы, прошу прощения, неподходяще одеты.

Пирогов и Рындина с изумлением таращатся на доктора, потом оглядывают друг друга — джинсы, свитера, кожанки.

— Одного, правда, пришлось пропустить, — доверительно говорит доктор. — Он священник.

— Барнев! — с досадой хлопает рукой по стойке Пирогов. — Везде пролезет со своей постной рожей, с крестом на брюхе...

— Это кто? — не понимает Рындина.

— Кто из нас за океаном живет — ты или я? — удивляется и раздражается Пирогов. — Барнев, Антоха, учился на пять лет раньше нас. Из предыдущей мастерской Волшебника. Священником стал в девяностых. Его по телеку часто показывают. Любой вопрос осветит без запинки. Крутой поп, сука... Здравствуйте, батюшка, — без малейшего перехода вежливо говорит он.

Рядом с ними стоит рослый, слегка располневший, но весьма видный мужчина лет сорока пяти, в подряснике. Глядит приветливо.

— Мать честная, Петюня ведь Пирогов!

Он радостно пожимает руку Пирогову, затем троекратно целуется с ним.

Пожимает руку Рындиной.

Она спрашивает:

— Как он?

— Под капельницей, в полубессознательном состоянии. Бредовые речевые интерпретации, оттуда и дресс-код. У меня в храме сорокоуст читать будут, усиленную молитву. Надеюсь, обойдется. Надо бы к его матери съездить.

— Уже были. Невменяема.

— А череп все там?

— А он, вообще, откуда, чей?

— Неизвестно. Но похоронить его все равно надо.

Батюшка улыбчиво, ласково смотрит на своих друзей и спрашивает:

— Ну что? По маленькой, со свиданьицем?

— Поехали ко мне? — предлагает Рындина.

Квартира Рындиной. Трое выпивают. Пирогов прохаживается по комнате, смотрит в окно.

— Давно я в это окошко не глядел...

— Теперь другой вид совсем...

— Раньше четыре высотки можно было насчитать. А там что за адыробло такое торчит?

— Москва-Сити...

— Поди ж ты...

У Рындиной звонит мобильный.

— Послушайте, юноша, вы слова понимаете? — раздражается она. — Говорю вам, я больше не занимаюсь этой темой! Что значит, вы специально приехали в Москву? А кто вас звал? Кто вам отмашку давал, я вас спрашиваю?

Рындина отключает мобильный.

— Деревенский малый, косноязычный такой, а настойчивый... Говорит, у него какие-то редкие материалы по затопленным территориям. Не в жилу уже все это... Никому это не интересно...

Тем временем Пирогов обнаруживает на подоконнике старинный, темно-зеленого металла бинокль. Берет в руки.

— Положи, пожалуйста, на место, — советует Рындина.

— А что такое? — не слушается Пирогов.

— Вещь старая, ценная, лежит себе и лежит. Времен первой мировой... Это оттуда, с затопленных территорий. Черные водолазы продали.

— Какие водолазы?

— Ну, типа мародеров. Выезжают на катерах, ныряют, собирают, что осталось... Там монастырь был, после революции монахи ценности спрятали, потом затопление... До сих пор ныряют, клады ищут...

Пирогов подносит бинокль к глазам.

— Петя, положи, говорю, ты, руки-крюки...

Пирогов глядит в бинокль...

...По мощеной гладкими камнями дороге едет мотоциклетка образца начала прошлого века. В мотоциклетке — кто-то в шлеме, защитных очках и кожаной куртке. Кругом поля и леса, лето, красоты.

На скамейке у деревенского дома — трое. Юноша в очках, молодая женщина и мальчик лет двенадцати.

— Поймите, все, что я говорю, — убеждает юноша, — я говорю только для вашего блага. Как сестре расстрелянного контрреволюционера вам необходимо по праздникам вывешивать красный флаг. От души советую, так будет лучше для вас же. На Первомай, на Октябрь. Дальше. Третьего дня в городе были народные ликования по поводу устройства детского парка на месте фамильного кладбища купцов Голобукиных. Почему вы не ходили вместе со всеми ликовать? Чего вы от меня хотите после этого, Лика? Лика не ходила ликовать...

Стрекот мотоциклетки нарастает. Трое встают со скамейки и смотрят на дорогу. Мотоциклетка подъезжает к ним и останавливается. Ездок снимает шлем.

— Серафим! — оторопело, одними губами шепчет юноша.

— Костик! — радуется ездок.

Они обнимаются.

Вечер. В комнате уже чуть смеркается, а на улице еще долго будет светло. Короткие ночи, лето.

— Значит, ты теперь комиссар, — говорит Серафим. — А я вот — не комиссар...

— Да никакой я не комиссар. — Костик умывается за ширмой. — Уполномочен уездным исполкомом провести в княжеском дворце опись сокровищ, подлежащих национализации. Имею кое-каких знакомых среди уездных и губернских властей. Вот и всё.

— Комиссар, да... — словно задумавшись, повторяет Серафим. — Коммунист... — с восхищением, чуть ли не с завистью.

— Чудной ты какой, — скромно усмехается Костик. — Ничуть я не коммунист, просто... Пойми, если можешь, коммунистическая власть в России определена не волей коммунистов, а историческими судьбами России, и, поскольку я хочу проследить эти российские исторические судьбы, я — с коммунистами, то есть поскольку коммунисты с Россией, постольку я с ними...

Журчит и звонко льется в таз вода.

— И много сокровищ во дворце? — деловито спрашивает Серафим.

— Какие сокровища, так, чепуха, пистолеты дуэльные, живопись. Они бедные были. Одно название, что князья, древний род... Жили в Москве, служили кто где, сюда приезжали летом, вроде как на дачу. Кстати, крестьяне их до сих пор просто боготворят, вот темнота. Когда в Москве голодно стало, приняли их здесь, как родных... Барышню с отроком видел? Ничего, да? Княжна Челганова собственной персоной. Я ее тут опекаю. Муж пропал без вести, брат расстрелян, сын какой-то недотыкомка, дворец национализирован, живет в простой крестьянской избе, подрабатывает тапершей в синематографе в городе... Какие уж там сокровища!..

Серафим пристально смотрит на него.

— Что ты так смотришь?

— Давно тебя не видел, — улыбается Серафим и встает. — Ты возмужал, загорел... А как твоя астма?

Костик не успевает ответить, Серафим приближает к нему лицо и шепчет доверительно, тихо, скороговоркой, словно боясь, что подслушают:

— Астма, приступ астмы в Батуме, в прошлом году, в сентябре, комнатка над зеленной лавкой, приступ астмы свалил тебя, помешал успеть на последний пароход в Константинополь...

Костик напряженно молчит. Они смотрят друг на друга. Вдали поют песню.

— Что ты, Серафим? Это, верно, не я. У меня и астмы-то никогда не было...

— Не было? Значит, я путаю. Прости. Кстати, ты знаешь, что совсем скоро можно будет одним прикосновением к коже человека узнать про него все — болезни, привычки, склонности... И мечты, и сны, и мысли!

— Да? — видно, что Костика эта перспектива не очень радует, но он восхищенно улыбается. — Здорово, черт возьми... Это как же? Анализом?

— Нет! Не потребуется даже капли крови. Специальный прибор считает все необходимое с поверхности кожи.

— Ни капли крови?.. Здорово! Сам придумал?

— Не веришь?

— Верю, — друг берет друга за плечи, ясно и радостно глядит в глаза. — И в то, что ты станешь великим ученым, тоже верю. Только время сейчас для науки не очень подходящее.

— Время, Костик... Кстати, тут вот что... Я хотел тебя попросить...

— Да, конечно. Говори.

— Если со мной что-нибудь случится. Ну ты понимаешь. Если меня не станет. Позаботься о том, чтобы мой скелет отдали детям. В школу. Для изучения. Чтобы я и после смерти приносил пользу прогрессу.

— Неисправим! — восклицает Костик. — Неисправимый фантазер!

Но друг глядит на него серьезно, даже грустно.

— Конечно, — соглашается тогда Костик. — Обязательно.

Они сидят, разговаривают и смеются, машут руками... Серафим расска-

зывает что-то невероятное. Бойкая молодая тетка из местных вносит самовар... Прислушивается к их разговору, тоже смеется, качает головой, удивляется...

Ясный день. По деревне идет Серафим с планшетом.

Княжна Лика Челганова вешает белье во дворе. Серафим останавливается и кланяется ей.

— Здравствуйте!

Тот же день, чуть позже. По парку, уступами спускающемуся к реке, гуляют Серафим с планшетом, Лика и ее сын.

— В университете я зачитывался книгами вашего деда, — восторженно говорит Серафим. — Представить себе не мог, что пройдет всего несколько лет и я буду командирован сюда для национализации его знаменитого дендрария! Пожалуй, надо подготовить проект об основании здесь, на базе дендрария, орнитологической станции. А? Как вы думаете, молодой человек? — обращается Серафим к мальчику.

Тот молча, без улыбки смотрит на Серафима и уходит вперед.

— Мой сын вовсе не так дурно воспитан, как может показаться, — сухо говорит Лика. — Он нездоров.

Серафим смотрит вслед удаляющемуся мальчику.

— Замкнулся в себе год назад, — не спрашивает, а утверждает он. — Узнав о гибели императорской семьи?

Лика удивленно смотрит на Серафима — откуда, дескать, вы знаете?

— Представляете, — задумчиво говорит Серафим, — сколько детей в России обожали наследника? Так вот, орнитологическая станция... Признаться, это несправедливо, что какой-нибудь там аист, озябнув по осени в наших широтах, преспокойно взмахивает крыльями и без всякого мотора, не имея ни малейшего представления об аэродинамике, отправляется в Палестину... Но скоро и птицы будут служить человеку, добывать секретную информацию, переносить оружие... — Серафим говорит мечтательно, с видом загородного зеваки-естествоиспытателя глядит в небо, потом смотрит на мальчика, шагающего поодаль, опять в небо и вдруг говорит совсем другим голосом: — Лидия Дмитриевна, сядемте. Времени мало. Я сидел в Бутырках в одной камере с вашим братом...

— С Володей! — восклицает княжна.

— По тому же делу, что и он. Он взял с меня честное слово, что если я останусь жив, то помогу вам с мальчиком перебраться к родне в Данию. Не позднее, чем послезавтра, вы должны сесть в поезд до Риги, а там пересесть на пароход. Паспорта, визы, билеты — положитесь на меня. Я же провожу вас до станции в Псковской губернии.

Пауза.

— Вы провокатор?

— Нет.

— Но вы из ЧК, это ясно.

— Нет.

— Кто вы?

— Не знаю! Уже не знаю! — вдруг с отчаянием почти кричит Серафим.

Помолчали. Серафим берет себя в руки, срывает травинку, жует.

— А вот что завтра в Новоторжске случится неприятность с автомобилем товарища Сысоева, я знаю. Начнут хватать первых попавшихся, на смерть одного большевика отвечать сотнями смертей классовых врагов, кровь, кровь, кровь без конца — это я знаю.

Серафим срывает другую травинку, опять жует.

— Удивительно вкусная тут трава. Молочный край... Да...

— Вы сидели по тому же делу, что и Володя? Почему же вас не расстреляли?

— Родные пошли на прием к Дзержинскому...

— Мама тоже ходила... С невестой Володи, княжной Туркестановой. Но в кабинете Дзержинского княжна упала в обморок, не выдержав его взгляда. Мама стала ходить одна. Некий высокий большевистский чин обещал, что Володе сохранят жизнь, если он даст слово никогда больше не бороться с большевиками. На свидании мама передала брату эти слова. В ответ он только сожалел, что самый близкий человек призывает его солгать. Ничего не помогло... Их всех расстреляли у задней стены Всехсвятского кладбища. И похоронили там же, в братской могиле. Наша семья... мы... всегда будем приходить туда.

— Кладбища скоро не станет, — хмуро говорит Серафим. — Зальют асфальтом. Там будет конечная остановка электробуса, круг.

— Как?

— Разворот электробусов. Это такие... вроде омнибусов. Но электрические. От проводов. Конечная остановка электробуса, а потом метро. Станция «Сокол».

Лика смотрит на Серафима.

— Как я сразу не поняла... Конечно... Городской сумасшедший... Бред...

Она поднимается со скамейки, чтобы уходить.

Серафим улыбается.

— Хотите, скажу, которая ступенька в доме особенно скрипела, когда вы с братом и сестрой тайком пробирались на чердак?

Лика молча смотрит на него.

— А любительский спектакль летом девятьсот шестого, помните? Хотите, скажу, кого вы играли? И как вы оконфузились, и как вас потом дразнили?

Он прутиком начинает писать на песке французское слово.

Княжна вскакивает.

— Митя! — зовет она. — Нам пора!

День. Серафим катает местных пацанов на мотоциклетке — по нескольку человек. Он говорит про будущее, про метро и космос. Пацаны ходят за ним, как намагниченные.

В конце деревенской улицы показывается Митя с бутылкой молока.

Пацаны отвлекаются от Серафима, чтобы прокричать дразнилку:

— Князь, князь, упал в грязь, упал в яму, кричал маму!

Пацаны кричат все громче, окружая Митю со всех сторон.

Серафим раздвигает толпу пацанов и берет Митю за руку.

— Хотите прокатиться?

Серафим и Митя на мотоциклетке сворачивают с большака в поле. Мотоциклетка останавливается у старой огромной ветлы.

Оцепеневший от быстрой езды Митя прижимает к себе бутыль с молоком.

Серафим снимает шлем и очки.

— Помогите мне убедить вашу маму поверить мне. Я вашему дяде обещал. Он столько рассказывал про всю вашу семью, что я точно сто лет вас знаю.

Митя молчит.

— На днях в Новоторжск войдут белые. Большевикам это известно. Они начнут брать заложников. Вы понимаете, к чему я это говорю?

Митя смотрит на Серафима.

— Наташу однажды взяли, а потом выпустили. Только она не говорит больше.

— Это кто — Наташа?

— Кузнеца дочка. Он сам, вообще, за красных. А Наташа плакала, когда царевича убили.

Над Серафимом и Митей кружится, то опускаясь, то поднимаясь, крупная птица.

— Вам необходимо ехать, — говорит Серафим. — И вот по какой причине. Причина эта является тайной, и знать ее не должна даже ваша матушка.

— Можете на меня положиться, — обещает Митя.

Сверху, как будто с точки зрения птицы, видно, как Серафим наклоняется к Мите, берет его за плечо и шепчет что-то. Митя пристально смотрит в лицо Серафима, переспрашивает. В ответ Серафим медленно, внимательно крестится. Не спеша, расстегивает верхнюю пуговицу рубашки, достает нательный крестик, целует.

Митино лицо озаряется счастьем. Он порывисто крепко обнимает Серафима.

И Серафим обнимает Митю. Видит кружащуюся птицу и грозит ей кулаком.

Дом Наташи. Большая светлая горница. Беленая печка разрисована петухами. В углу, вместе с образами — фотография императорской семьи, наследник в матросском костюме.

Лает собака. В окно Наташа видит, что Митя пришел.

Митя и Наташа в укромном месте за домом.

— Здесь мой дневник, — Митя протягивает Наташе старинную книжечку в бархатном переплете. — Видишь, тут замок? Вот так — открывается, а вот так — закрывается.

Наташа внимательно смотрит. Ясные светлые глаза. Рябиновые бусы на рубашке, крупные свежие ягоды.

— Пусть у тебя будет. Ты ее храни. Никому не показывай. Спрячь где-нибудь. Там много записано. Потом прочтем... прочтешь... прочтут... А если вдруг забоишься потерять, выучи наизусть. Только слово в слово, чтобы ошибок не было, потому что это очень важно. Все непременно дождется своей разгадки. Так один человек сказал. Прощай, Наташа.

Костик в казенном помещении разговаривает с главой местных чекистов, некрасивой изможденной женщиной с прекрасными каштановыми волосами под косынкой. Она листает записи, курит, не смотрит на Костика.

— Серафим — мой гимназический товарищ, соратник по кружку в Москве. Тебе, Рахиль, прекрасно известно, кто из этого кружка вышел. Серафим — преданный делу революции человек, за которого ручаюсь, как за себя...

— А у меня есть сведения, что он германский шпион и агент белых, — не глядя на Костика, отвечает Рахиль и дымит папиросой.

— Это провокация, — возражает Костик.

— В таком случае сделай милость, объясни мне исчезновение Челгановой с сыном. За несколько часов до того, как за ними пришли...

— Что тут объяснять, Рахиль?! Может, они уехали к родне в Москву, или в Тверь, или...

— В один день взрывается автомобиль товарища Сысоева, грабят склад с реквизированными для нужд Красной Армии предметами культа, исчезает княжна с княжонком, и все это — совпадения, к которым этот твой шизофреник не имеет ни малейшего отношения.

— Ты никогда не видела Серафима, не знаешь его. Взрывы, ограбления! Это не по его части. Серафим — ученый, изобретатель. В ближайшем будущем он прославит не только Советскую Россию, но и все человечество. Он гений, жизненно необходимый новой России. И если сию же минуту, сию минуту, Рахиль, он не будет освобожден, я телефонирую лично Льву Давыдовичу...

Рахиль тяжело раздумывает о чем-то, молчит.

— Пойми, — говорит Костик, — Серафим — это не я, и не ты, и не кто-то еще. Он другой. Он может изобрести прививку от бедности, от алчности, от классовых противоречий и тем самым ускорить полное наступление коммунизма на всей планете.

Рахиль отрывается от бумаг.

— Ты знаешь Юзовку? — говорит Костик. — Уголь! Один из могущественных угольных центров. Там не хватает воды, уже теперь. Степь превращает-

ся в пустыню, степь обезвожена, нет воды не только для производства, но и для жизни, для людей. Шахты заносит песком... Так вот, у Серафима есть проект, замысел, есть предвидение — повернуть вспять северные реки и напоить южные земли. Ока изменит свое русло, Москва-река потечет вспять... Под городом Москвою протечет полноводная, судоходная, новая река, город Москва окажется на новой реке, первой на Земле реке, созданной человеком...

Костик увлекается, и Рахиль слушает его.

— Ночи мы зальем электричеством, светлее солнца, и станем жить ночью, как днем: заводы, кафе, синематограф, трамваи... Не станет ни ночи, ни дня, ни границ, ни государств, ни наций... Люди будут работать круглые сутки, и машины будут работать круглые сутки и круглые годы...

Костик говорит долго, Рахиль берет его за руку.

— Идем...

Они уходят быстро и через некоторое время медленно появляются — Костик несет кожаную куртку Серафима, Рахиль, простоволосая, сжимает в кулаке косынку.

Костик и Рахиль рассматривают куртку Серафима на свет — сквозная дырка слева.

Костик берет куртку себе, прижимает, обнимает, как обнимал бы живого друга.

Рахиль и Костик избегают смотреть друг на друга.

— Надо распорядиться, — говорит Костик. — Он велел, чтобы скелет... Чтобы детям... Для просвещения...

— Да, — кивает Рахиль. — Надо распорядиться...

Костик в сопровождении кого-то из ЧК или комитета образования идет в школу договариваться о приеме скелета. Дети рады — у них будет скелет товарища Серафима, того самого человека, который катал на мотоциклетке и обещал подземные поезда!

Костик дома.

Помощница по хозяйству, бойкая молодая женщина из местных, наливает кипяток из самовара и поет песню:

Пойду выйду из ворот,
Черемухой пахнет!
Скоро миленький придет,
Из нагана бахнет!

Пар от чашки с чаем. Костик в глубоком забытьи сидит за столом. Женщина заглядывает в его комнату.

— Товарищ Соколовский, вам записку передали...

— Кто передал? — не сразу отзывается он.

— Да барин курчавый.

— Какой еще барин?

— Дружок ваш, что про реки задом наперед рассказывал...

— Когда?!

— Да токошта... Вот перед вами... Сперва он вышедши, а потом вы вошедши... Я еще говорю: «Вы бы обождали его, товарищ-барин, а он: «Обождать никак не могу, уже ероплан раскочегарили, лететь надо...»

— Когда, куда, говорите же толком, товарищ Фёкла! Где записка?! — орет Костик.

— Да вот, — она вынимает листок из кармана фартука. — И не надо тут шибко, теперь не бывшие времена...

Она с достоинством уходит.

Костик разворачивает сложенный вчетверо листок, читает: *«Милый мой Костик, я передумал — если что со мной случится, похорони меня по православ-*

ному обычаю, а не сможешь похоронить, служи по мне панихиду. Улетаю в Коста-Рика по командировке от чека. Обнимаю тебя, мой бесценный друг».

Вдалеке начинают звонить колокола в церкви. Вблизи, за стеной, товарищ Фёкла заводит новую песню:

Не пойду я за тебя,
Обормота пьяного!
Троцкий замуж не возьмет —
Выйду за Плеханова!

Костик вскакивает, мечется по комнате, достает чемодан, пытается собираться, но начинает задыхаться — астма — и падает на топчан...

Звон колоколов и частушки Фёклы перекрываются протяжным гудком парохода...

Обрыв пленки. Пленка рвется, как в старых фильмах, как раньше — какие-то мелькания, черно-белые клочки, «обычный формат», и экран остается темным настолько долго, что зрители начинают роптать и шептаться, заподозрив серьезные технические неполадки.

Квартира, похожая на ту, что была в начале, но другая. Мебель стоит по-другому, предметы перемещены.

Трое перед включенным, без изображения, плазмаком. Это те же люди, те же персонажи — Рындина, батюшка, Пирогов, но выглядят по-другому — прическа, одежда, наличие или отсутствие бороды.

— Так, и что?

— Как, и все?

— А дальше?

— Это, вообще, что такое?

— Да, правда, Ань, что это?

— Это твое кино?

— Нет, это не я. Это ко мне случайно попало. Конституцию покупала, продавщица спрашивает — вам с гимном? Давайте, говорю. Там диск был сзади приклеен. Дома поставила, смотрю, а там...

Батюшка озабоченно толкает Пирогова локтем.

— Это она шутит, да?

— Да это черт знает, что такое! — возмущается Пирогов. — Чек, у тебя чек сохранился?

— Ты где конституцию покупала?

— Нет, с этим надо что-то делать...

— Значит, так. Сейчас едем в Министерство культуры...

— Я считаю, надо в Думу сначала, — советует Рындина...

— В ФСБ...

— Прости, но туда я не поеду.

— Что такое? Одет неподходяще? Там без дресс-кода, не бойся.

— Просто я в такие места не хожу.

— Что вдруг? Ты же сам чекист. Священники все чекисты.

— Что ты ерунду говоришь... А я скажу, что переводчики сплошь чекисты, тебе приятно будет? Нет, вот если я сейчас скажу... Нет, вот тебе приятно? Приятно тебе будет? Вот я скажу сейчас если?.. Вот приятно?

— Мальчики, мальчики, не ссорьтесь... Ну подумаешь, диск, конституция, гимн... Совпадения... Еще и не такое бывает... Я вот однажды очнулась утром в какой-то такой, блин, жопе. Дыра такая, между Германией, Францией, Бельгией и Голландией. Реальная дыра. И в номере гостиничном ничего нет. Только справочник телефонный. И в справочнике — одни Миддендорфы. Фамилия там у всех такая. И сама эта чертова задница тоже называлась Миддендорф. Вот это было да...

Тем временем Волшебник просыпается в больнице. Теперь мы видим его лицо. Видно, что раньше он был очень красивым. Сейчас постарел, небрит, но

взгляд ясный, уверенный. Встает с кровати. Умывается под краном в углу, утирается вафельным казенным полотенцем. Одевается.

Беспрепятственно выходит из больницы.

Он долго едет на электричках, поездах и «кукушках». «Кукушка» пробирается лесом, ветки деревьев трогают человека за плечи, когда он стоит на подножке, подставив ветру лицо.

Человек долго идет через лес. Устает, сидит, привалившись спиной к стволу сосны.

Смотрит на прозрачную темную воду в глубоких колеях лесной дороги.

Проезжает шагом мужик с телегой и молча кивает ему — мол, давай, садись.

Человек забирается в телегу, накрывается ватником, спит.

Просыпается, когда телега идет берегом гигантского озера. На берегу несколько изб, давно сгнивший причал, сгоревший магазин, ржавый, проросший бурьяном трактор, все дышит умиранием, заброшенностью.

Стоит покосившаяся стела с большими облезлыми буквами: «Колхоз имени Миддендорфа».

Волшебник и мужик пьют чай в избе. В избе сумрачно. Свет с улицы, из маленького оконца. В оконце, как в раме, гладь воды и чайки.

— Раньше катер три раза в неделю ходил — теперь отменили. Хоть помирай. А вон в Выдрах, в Вёшках вообще дороги нет, туда только с воды и попадешь... На вымирание нас поставили, вот что... Школа одна на пятнадцать деревень... И ту закроют скоро... Там учитель помер недавно. Замерз по пьяни. Уважаемый был человек. Землячество затопленных устроил, всё в народный музей собирал, как море прудили, как ГЭС строили. А отселяли-то как! У мамки моей в деревне был один, Коля-Борода, с шестью детишками, он и поднялся: «Не буду переселяться, куда мы с шестерыми денемся...» Вечером шумел, а утром уже изба пустая. Только коняшка деревянная качается, он детям сам смастерил. Никто их больше никогда и не видел. В его избе партиец потом жил из Москвы, за стройкой смотрел. Кто море строил? Политзэки одни. От работы, от болезни падали и умирали. И вот активист этот, партиец, он и придумал, чтобы не хоронить, темпы труда не снижать, трупы в опалубку ГЭС скидывать, в бетон. Он потом в писатели подался. «Наша чаша» — про это море книга. Сталинскую премию дали. Соколовский, писатель. На костях оно лежит, это море...

Волшебник курит, из кружки пьет чай, он вроде бы дремлет в теплой сумрачной избе, но вдруг повторяет негромко:

— Соколовский... — И, помолчав: — Это мой дедушка.

Мужик искоса недоверчиво глядит на него, переваривает услышанное. Не верит.

— А если тебе пересидеть где надо... — говорит он. — Тут домов пустых много, заходи да живи...

Опять обрыв пленки.

Другая квартира, похожая на две предыдущие.

Трое молча смотрят в темный экран плазмака.

Это опять те же люди, но выглядят опять несколько по-другому.

— И всё, что ли?

— А где, собственно, «Потоп», где тридцатые годы?

— Деньги кончились. Это никому не нужно.

— Ну, наснимала-наклеила, ничего не скажешь...

— Н-да... Нет, вот этот перец, который типа я, он, вообще, ни фига на меня не похож...

— А про Волшебника даже и говорить нечего...

— Что за актеры такие? Ты их где взяла? Драмкружок какой-то...

— Да, неликвиды, а кто захочет бесплатно корячиться...

— Всё как-то в кучу...

— Мне кажется, вот эти якобы обрывы пленки просто запутают зрителя...

— То есть погоди, вот в начале там, вот когда они идут по дорожке, там сначала лето, а через пять минут уже осень — это так надо?

— Господи, говорю же, денег не было, снимали, как только появлялись деньги, какая, в жопу, разница, лето, осень... Откуда денег взять, чтобы снимать бесперебойно? Я же, б..дь, не родственница Никиты Михалкова и не подруга Феди там, б..дь, Бондарчука, и не Балабанов даже, к еб...м...

— Не надо ругаться матом... — мягко и негромко делает замечание батюшка. — Ты интеллектуальная элита, Аня, ты должна показывать пример...

Молчат, двое курят, батюшка выпивает не спеша.

— А я, кстати, об этом раньше не задумывался. А ведь действительно... Дедушка-то нашего Волшебника, писатель-коммунист, комиссаром в гражданскую был, потом чекистом, небось не одну душеньку к Богу в рай определил собственноручно, — говорит батюшка.

— Ну, — говорит Пирогов, — в свете вышеизложенного остается только удивляться, что наш Волшебник прожил такую хорошую жизнь и живет до сих пор.

— Всё, что ли? Операция по спасению любимого мастера отменяется? Пусть ответит за грехи дедушки-коммуниста сполна! — язвит Рындина.

— Тут, ребята, и десяти колен не хватит, чтобы ответить, — говорит батюшка. — Вам всем. Вы про царевича-то не забывайте.

— Нам всем?

— А мои предки, ребята, царевича не убивали. Они только в конце двадцатых приехали. Из Англии. Семья замороченных марксистов, прибыли помогать молодой Советской Республике. Спецы из Англии мои предки. Поэтому и фамилия у меня такая странная. Барни. Би эй ар эн и уай. На конце «игрек» типа. Барнеу. Обрусела потом фамилия.

— Какая прелесть, — кривится Пирогов.

— Что такое?

— Мне нравится ход твоих мыслей, милый батюшка.

— Всегда рад.

— Но если рассуждать таким образом, то...

У Пирогова звонит мобильный.

— Да... Да, доченька. Конечно, доченька. По-русски, доченька, по-русски... Вот, вот... Пушкина читаешь? Хорошо, я приеду, и мы все решим... Целую, доченька... Если рассуждать таким образом, то... То есть священник, призванный окормлять измученный многолетним безбожием народ, на деле отделяет себя от этого народа...

— Скажи еще — от вверенного ему народа.

— Это, в конце концов, высокомерно. Гордыня, друг-батюшка.

— Беги с докладной запиской в Патриархию, флаг в руки: «У отца Барнева обнаружена гордыня, примите меры».

— Я тебе счас в лоб дам, не посмотрю, что ты поп, святой отец нашелся, ты же пьяный вечно валялся, мы в общаге через тебя перешагивали...

— И не забудь еще добавить, что отец Барнев призывает любить Отечество и верить в его светлое будущее, а сам втихомолку учит китайский.

Пауза.

— Антон, — упавшим голосом говорит Пирогов. — Это чудовищно... Скажи, что ты пошутил.

У Пирогова звонит мобильный.

— Да, доченька... Да, зайчик... Я сказал — по-русски! — истерично орет он. — Не сметь говорить со мной по-английски! Не сметь!

Он кидает мобильный об пол, его колотит.

Пауза.

— Я вот тоже думаю, — говорит Рындина. — Нарожаю я, допустим, детей... А потом что-то такое случится, произойдет, и дети вырастут чужие, не будут знать моего родного языка...

— Какие дети? — вносит коррективу Пирогов. — Ты в паспорт свой загляни на досуге. Не в прописку, а в год рождения.

Пирогов выдохнул и словно очнулся от своей истерики. Собирает кусочки мобильного.

— Ребята, извините, мне худо, я лучше пойду, Антон, прости, я всегда уважал и уважаю тебя, поверь, простите, ребята, Аня, я позвоню, мне надо просто на воздух, подышать, простите...

Он выходит.

Рындина и батюшка остаются одни.

За окном тем временем может смениться время года.

— Вот, точно, теперь я вас вспомнила. Однажды осенью выпивали вместе в общаге... Мы на первом курсе, а вы уже выпускник, крутой такой...

Оба улыбаются.

— Как же мне вас теперь называть? Отец Антоний, что ли?

— Зови Антоном, как раньше... Я в двадцать лет крестился, от родителей тайком... Коммунисты... Предки по лагерям мыкались, как английские шпионы, а все равно... А в девяностых годах приходы стали открываться, священников не хватало... Меня мой духовник рекомендовал, и рукоположили... А в семинарии я потом, заочно...

Пауза.

— Батюшка, скажите, — серьезно и даже строго говорит Рындина. — Что же дальше-то будет? Вы только не думайте, что я смеюсь, я сейчас серьезно, я редко серьезно, потому что жизнь такая, если не смеяться, не выживешь... Никто никому не верит, люди боятся и ненавидят друг друга. Деньги заменили людям всё. Кажется, еще совсем чуть-чуть, и нас вовсе не останется, мы исчезнем, и нашу землю беспрепятственно, без войны, без боя, за взятки и «откаты», займут другие, чужие... Это конец? Батюшка? Надежды нет? Это потому что мы убили этого больного мальчика в матроске?

Батюшка смотрит в сторону, шмыгает носом.

— Апельсиновой корочкой пахнет, — говорит он.

— Это «Герлен», духи такие, я купила в Шереметьеве, приехала однажды слишком рано, ходила-ходила...

Батюшка поворачивает голову, теперь он смотрит на Рындину сияющими ласковыми глазами, таким взглядом, которым можно исцелять больных — и руки-ноги бы обратно прирастали, столько нежности в этом взгляде.

— Там такой магазинчик, направо, после газетных ларьков... — продолжает Рындина, но и ее некрасивое, нервное, словно сделанное из одних острых углов лицо милеет и расцветает прямо на глазах.

Батюшка берет ее за руку, целует.

— Дорогая моя, дорогая...

Рындина не знает, что делать со жвачкой во рту — выплюнуть вовсе иди запихнуть подальше за щеку.

— Милая, дорогая моя...

Целует колени, ноги.

Рындина несет пургу про дьюти-фри, батюшка принимается раздевать Рындину и набрасывается на нее со всей своей лютой мужской тоской, прикрытой благочестивым браком.

Разговор о судьбах родины прекращается.

Машина с мигалкой едет по городу. За спиной водителя — Шура-гибрид. Прижимает к себе кота, целует. Кот почти бездыханен.

— Счас доктор посмотрит Степу, доктор полечит, Степа выздоровеет, — шепчет бедняга Шура в котовьи ушки.

Охранник Шуры подавляет вздох.

Рындина и батюшка лежат рядом. Обоим немножко неловко.

У Рындиной звонит мобильный.

— Где-где? Рядом с моим домом? А откуда вы знаете, где мой дом? Кто вас, вообще... Ладно, ждите, буду через пятнадцать минут.

В кондитерской Рындина и парень лет двадцати трех. На столике лежит небольшой квадратный сверточек, обернутый газетой и обклеенный скотчем.

Парень веселый. Зубы — один родной, другой золотой, третьего нет... Руки в татуировках. С удовольствием ест большую красивую порцию мороженого, обильно политого шоколадным сиропом.

— Мы Николая Макаровича сильно уважали. Он ведь музей затопленных земель устроил, все сам. Против черных ныряльщиков боролся. А как бороться-то? У меня дед в землячестве затопленных состоял. Тоже все собирал. Он, вообще, учителем был, дед. Когда вас по телевизору увидал с Николаем Макаровичем, сразу решил вам эти записи переправить. А сам пошел в Бобровку на похороны, выпил, обратно шел, притомился и замерз... Он за мамкой своей записывал, тоже историю уважал, края наши... Чтобы знали, чтобы не забывать... После деда я и решил вам это отдать, так надежнее. Я билет на автобус до Москвы на восьмое взял, а шестого с пацанами пошли на танцы в Козловку, там эти, с Грибовки, ну мы как начали их пиз...ть... Один возьми, да и е...ись. Потом уж, в сизо, и на зоне тоже, я все в толк взять не мог — ну и на х...я я его так? Танцы, блин, положено, чтобы отпиз...ть кого... Да я вообще против него ничего не имел... Танцы, блин... Четыре, б...дь, года, как этот, а потом по УДО... Боялся, пропадут, записи-то... Вроде в целости, довез...

— Ты как сам-то дальше жить собираешься? — спрашивает Рындина.

— Да как все. Дома буду. На тракториста выучусь. Женюсь. Сопьюсь. Подохну...

Смеется и встает, берет ветровку. Светловолосый, высокий. Настоящий добрый молодец, богатырь, только без зубов и в татуировках.

— Эх, Москва, Москва... Приехать бы с деньгами, в казино сходить...

Машина с мигалкой.

Шура-гибрид держит на коленях труп кота, упакованный в черный пакетик. Шура украдкой глотает слезы. Вытирает ладонью розовые гладкие щеки.

Шура стесняется водителя и охранника.

Охранник молча протягивает ему пачку бумажных платочков.

На своем участке Шура хоронит кота, кладет на могилку его игрушки.

Рындина возвращается в квартиру.

Из ванной выходит батюшка, завернутый в полотенце.

Рындина и батюшка смотрят друг на друга.

— Иди, милый, куда-нибудь, — максимально ласково говорит Рындина. — На исповедь, а потом в монастырь...

— Хочешь, я все брошу? — шепчет он. — Поедем туда, где трудно... Будем работать...

Рындина принимается распечатывать сверток, торопливо рвет газету, пытается отлепить старую изоленту...

— Это что?

Батюшка берет у нее из рук сверток, находит ножницы, аккуратно разрезает упаковку.

— Там материалы по затоплению, какие-то записи, записная книжка, дневник, не знаю...

— Как же ты берешь у незнакомых людей неизвестно что? А если там бомба?

— Оставь...

Батюшка и Рындина разворачивают газету. На свет появляется полосатая картонная коробка, футляр для магнитофонной катушки. На коробке

надписи: «Районная конференция» — зачеркнуто. «Выпускной 74» — зачеркнуто. «Машина времени» — зачеркнуто. «Мама 84», в скобках рядом: «1919».

Рындина осторожно вынимает катушку. Держит в ладонях.

— Яблочник, — говорит Рындина. — У него катушечный магнитофон. Надо к яблочнику.

Она начинает собираться.

Батюшка останавливает ее.

— Надо сначала череп похоронить. Это важно.

Квартира Пирогова. Тесно от книг и виниловых пластинок.

Тут время словно остановилось: родители Пирогова — типичные шестидесятники, портрет Хемингуэя в свитере на стене, гитара.

Их фотография в молодости — папа с бородой, мама с длинными волосами а-ля Джоан Баэз. Они совсем не изменились, только стали старые. На столе винегрет и селедка. Водка. Бутылка виски нетронутая. Звучат песни Визбора. Они уже хорошо посидели и выпили. Душевно.

Папа любит огород. Говорит, какие саженцы привезет в будущем году, чтобы посадить в саду у сына в Нью-Джерси.

Пирогов ходит по комнате.

— Мам, у тебя очень много лишних книг. Тут надо как-то их перебрать, место освободить... Вот это, это... А это что? Справочник лекарственных препаратов за семьдесят первый год... Нет, мама, ну это точно надо выбросить. Такими препаратами уже не пользуются, их просто нет в природе. Зачем тогда этот справочник?

Он небрежно бросает книгу на пол.

— Ты что, с ума сошел? — ужасается мама. — Подними книгу быстро.

— Это книга, понимаешь, кни-га?! — подхватывает отец. — Совсем одичал. Нелюдь. Выродок американский...

Без крика, очень спокойно.

— Совки сумасшедшие, — так же спокойно говорит Пирогов. — Да пошли вы... Не приеду больше. И Лизу не привезу.

У Пирогова звонит его задроченный мобильный.

— Да? Ну да... Давайте. Еду.

Родители смотрят на него.

— Череп надо закопать, — объясняет он. — Это быстро.

Пирогов выходит.

Родители тревожно переглядываются.

— Он влез в какой-то черный бизнес, — догадывается мама.

— Сама всю жизнь мечтала, чтобы он в Америке устроился, выпихнула, можно сказать, парня с Родины, — корит папа.

— Мало тебя на Родине за длинные волосы в ментовках били, патриот, — шипит в ответ мама.

Заскорузлая ненависть — основа крепкой семьи.

Шура-гибрид кладет в рюкзачок ножи и веревки. Выходит по тропиночке за калитку. Смотрит по сторонам.

Впереди у соседней калитки маячит девочка, выбирает камешки покрасивее из кучи гранитной крошки.

Шура подходит к девочке. Смотрит на нее.

На солнце просвечивают ее оттопыренные розовые уши с сережками.

— Ну что? — говорит Шура. — Пошли чинить тарзанку?

— Ой, пошлите!

Шура и девочка идут по замусоренному, умирающему лесу. На усыпанной хвоей дороге еловые корни норовят подставить подножку.

— Когда я был маленький, я верил, что из-под хвои мертвецы вылезают. Так девчонки говорили.

Девочка смеется, не верит.

Шура забирает с дороги правее, по заячьей капусте и мху шагает в заросли сныти в бурелом, перемешанный с металлоломом.

— Тарзанка там, — поправляет девочка, машет рукой в другую сторону.

— Пошли, ручей покажу, — говорит Шура.

В овраге шумит ручей. Кругом заросли. Девочка радуется воде, брызгается. Шура разводит костер. Разговаривает.

— Я в детстве сюда плакать приходил. Со мной никто дружить не хотел. А я все ждал, что вырасту. Что по-другому все будет. Ты пойми меня правильно, девочка. Я хороший. Честный. Родину люблю. Но кому какая разница, что у меня нежное, верное сердце, если сердце мое находится под пиджаком пятьдесят восьмого размера?

— Нет, а вот моя мама пользуется сенсационной диетой «три минус пять», — щебечет в ответ девочка.

— У меня тоже мама была, — продолжает Шура. — Мама любила кошек. Умерла. Знаешь, отчего? От меня невеста перед свадьбой ушла. И потом еще всем рассказывала, что со мной половая жизнь не насыщенная.

Девочка хихикает, а Шуре не смешно.

— Мама умерла. Остался Степа. Мамин кот. Единственный друг. Никогда не будет советовать диету. Не спросит про личную жизнь. И ему не нужна протекция, господдержка, госзаказы, ничего ему от меня не надо. И пахнет теплой шерсткой. Мягкий, смешной Степа. Но Степа умер. Стал длинным и твердым, понимаешь, девочка. — Шура достает из рюкзачка ножи и веревки. Девочка обращает внимание на ножи. — Умер от острой сердечной недостаточности. Он был старый. Ему нельзя было нервничать.

Девочка рыпается, пытается бежать, спотыкается о еловое бревно, обдирает коленку...

Да куда тут бежать-то?

— Дяденька, — лопочет девочка. — Я же не знала, я же понарошку, я доктором хочу стать, я больше не буду...

Шура печально кивает. Мол, конечно, не будешь.

— Дяденька, не убивайте меня, пожалуйста, — серьезно и деловито просит девочка. — Я у мамы одна. На меня вся надежда. Я хочу стать доктором, а еще занимаюсь музыкой, чтобы прославиться и разбогатеть. Тогда моя мама купит себе красивые зубы и приделает новые сиси и выйдет замуж за олигарха. И противный папка, который нас бросил, наконец обосрется, блядь-сука-пидарас...

— Ты пойми меня правильно, девочка, — качает головой Шура. — Не видать твоей маме новых сись...

Немного погодя Шура умывается в ручье, смывает кровь с рук и ботинок.

Смотрит в бледное подмосковное небо над верхушками елок.

На душе у него светло и легко, как никогда.

Без всякого тортика трое опять идут по тропинке. Теперь она может быть присыпана снежком или, наоборот, порасти молодой травкой.

На веранде старики собирают огромный паззл со Сталиным.

Рындина берет инициативу в свои руки.

— Вы монстр, Зоя Константиновна, — четко говорит она. — Сами монстр и вырастили монстра. Одной ногой в могиле, а тоже — дресс-код какой-то выдумал. Ему последние бывшие студенты помочь хотят, а он...

За столом с паззлом — смятенье.

— Хулиганье, — шамкает ртом старичок. — Вон отсюда!

— Старик, да ты еще ого-го! — подмигивает Пирогов.

От простого междометия старичок начинает задыхаться и хрипеть.

— Милиция! — орет Зоя Константиновна.

— И вот еще что, милая фрау, — Рындина нацеливает палец на живот старушки. — Не хочется вас расстраивать, но придется. Эти врачи из клиники

«Солнышко» — отъявленные негодяи. Нет у вас в животе никакого маленького Тобиасика. Там только мелкие и кусачие волосатые шарики. Сейчас они ка-ак выскочат...

Старушка визжит, шум, неразбериха.

Батюшка, как самый рослый, хватает с буфета череп.

Трое бегут по тропинке.

На бегу батюшка старается надеть подрясник поверх джинсов и свитера.

— Слушайте, совсем забыл, мне же еще на форум надо...

— Что за форум?

— Православно-исторический, — задыхается на бегу батюшка. — «Народы-победители: вместе в истории, вместе в будущем»...

На откосе, на берегу маленькой, замученной дачниками подмосковной речки трое хоронят череп. Детской пластмассовой лопаткой яркого цвета копают ямку.

Батюшка молится и поет.

Мимо бегут солдаты, много — пробежка или учения. Каждый подбегает под благословение к батюшке.

Пирогов растроган.

— Россия возвращается к своим истокам...

Потом бегут милиционеры с собаками. Много. Тоже подходят под благословение.

Пирогов чуть не плачет от умиления.

Милиционеры бегут дальше, хватают попавшихся навстречу таджиков, пинками и тумаками запихивают в «уазики».

Машина Рындиной останавливается у дома яблочника. В саду по-прежнему колышется на ветру белье, лежат повсюду яблоки, стоит старый автомобиль, катушечный магнитофон молчит на покрытом клеенкой столе под сосной.

Никого нет.

По саду прогуливается милиционер с автоматом и девушка в форме судебного пристава, с папочкой.

— Вы что-то хотели? — приветливо спрашивает она.

— А... Тут... — мямлит Рындина.

— Семья переехала в значительно лучшие жилищные условия, — улыбается девушка. — У вас есть вопросы?

— Модернизация, — говорит вдруг милиционер вдохновенно. — Стране нужны скоростные, широкие дороги, отвечающие запросам россиян двадцать первого века. Люди свободно и быстро едут к родне, за грибами, к морю...

Пирогов, Рындина и батюшка смотрят, как качается пустая деревянная лошадка-качалка возле крыльца.

Жизнь Волшебника в деревне. Окна в избе распахнуты. Топится печка. Волшебник убирает и чинит старый дом.

Дети заглядывают в окна с улицы. У одной девочки длинные рябиновые бусы.

Пирогов, Рындина и батюшка стоят над катушечным магнитофоном. Провожают глазами медленно крутящуюся бабину.

Прислушиваются — шорох, скрип двери, отдаленное кукареканье петухов, мычание коров, стук, звякание ведра...

— Куда говорить-то? — спросил скрипучий старческий голос. — В эту, что ли?

Старуха на пленке покашляла, покряхтела, вздохнула и заговорила монотонно:

— В девятнадцатом году приехала княжна Лидия с сыном Митей, крестьяне позвали, голодно стало в Москве, а князья хорошие люди были, служили где-то в Москве, а в имение приезжали, как теперь вот дачники. Князь с княгиней старенькие, старшего сына чека расстреляла, он в обще-

стве состоял, чтобы царя спасти. Приехала Лидия с сыном, жила в избе у бывшей няньки, работала в городе, в кинематографе музыку играла. Митя, княжонок, такой молчаливый, умом вроде тронулся, когда узнал, что царевича убили. Мы с ним с одного года, подружились, я тоже плакала, когда про то узнала. Дворец заперт, парень прибыл из самой Москвы на мотоциклетке, сокровища описывать. Катал детей на мотоциклетке, про науку говорил, что скоро на Луне сады разобьем, мужики сразу смекнули — головой он прискорбный, а мальчишки слушали, рты раскрыли... Раз Митя прибежал, говорит: «Мы с мамой скоро уезжаем, а вот тебе, Наташа, мой дневник, храни его, а то в дороге вдруг потеряю. Ты, Наташа, мой дневник береги, там про очень важное, а если тоже потерять боишься, выучи его наизусть. Только слово в слово, чтобы без ошибок». И больше их с матерью никто не видел. Уехали. А парня на мотоциклетке красные расстреляли, говорили, он шпион и не во дворец приехал, а нарочно за княжной, чтобы ее за границу отправить. Скелет его в школе поставили, вроде он сам так распорядился... Дальше жили... Колхоз наступил... Молочные наши края... Это я потом, если жива буду... В тридцать шестом году приехали землемеры, чтобы море делать. Из Голландии ученый по дамбам прибыл, Миддендорф, коммунист голландский, объяснял, как дамбу строить. Бабы смеялись с него, что он скелета в школе испугался. Председатель прибег, велел всем одеться почище, иностранец прибыл. Сережа мой надел пиджак, в котором на Первомай ходил, пошел на машинный двор... А они уж тут, Миддендорф и наш начальник партийный от стройки, Соколовский, руки жмут, друг на друга смотрят. Потом обнялись вдруг... Коммунисты же оба... Сережу моего с Миддендорфом познакомили, тоже руки жали. Дети бегали, радовались — вот какой Сталин добрый, нам море сделать велел! А под затопление семьсот деревень попало и город Молога. Начали людей переселять, некоторые не хотели, особенно старики, говорят, триста человек под водой остались...

Я про то потом, если жива буду, расскажу, а сейчас про дневник Митин. Велят переселяться в Рыбинск, куда, как, осень, картоха ведь в погребе, круговерть такая, что, пока собирались, дневник так в тайничке в избе и остался. Я обратно в деревню кинулась, а там уже конные с ружьями... (*Старуха помолчала, очевидно, заплакав.*) Изба на дне моря очутилась. А я-то и вправду с детства все наизусть выучила, где про самое главное. (*Тут голос старухи может измениться на голос мальчика.*)

Серафим сказал мама́, что сидел в Бутырской тюрьме по тому же делу, что и дядя Володя, и обещал дяде Володе вывезти нас за границу, и завтра он отвезет нас на станцию и посадит на поезд до Риги. Оттуда пароходом мы доберемся до наших родных в Копенгагене. Билеты и паспорта для нас у него уже готовы. Мама не хотела ему верить, боялась, что он провокатор и шпион, но он пересказал ей все истории, которые дядя Володя рассказывал ему про детство. Мама уже верила, но сомневалась. Серафим катал меня на мотоциклете и в поле, у старой ветлы, сказал, что Его Высочество на самом деле жив, его удалось спасти и спрятать на Курильских островах, там целебный климат, можно жить долго и не болеть. Что через некоторое время мы с ним встретимся, потому что ему надо с кем-то русским дружить и играть. На этом Серафим перекрестился и целовал свой нательный крест. Значит, правда... И если так, то Бог спасет Россию и мы вернемся в наше родное Покровское, лучше которого нет ничего на свете... (*И опять старуха говорит.*) Так про Миддендорфа-то... Его наутро мертвым в избе нашли. Угорел вроде. Бабку Женю под арест взяли: «Чем, ведьма, печку топила, что коммуниста голландского извела?» Это уж потом, после затопления, колхоз соседний Миддендорфом назвали, Соколовский хлопотал очень. Вот...

— Пиджак, — подсказал кто-то рядом.

— А пиджак-то мужнин, Сережи моего, — спохватилась старуха, — дома беру почистить, а в кармане твердое что-то. Фотокарточка. Такое краси-

вое венчание, матушки мои! И жених, и невеста, и гости... Я все смотрела-смотрела — не Митя ли княжонок? И в толк мы с Сережей не возьмем, откуда карточка? Спрятала в тайничок, к дневнику Митину. А в сороковом году как хватилась, что в тайничке вместе с дневником фотокарточка утопла, меня и прошибло — царевича это венчание. Тут бы мне в самую пору молчать, а ко мне речь вернулась. А то ведь молчала с самых заложников. Сережа мой меня немтыркой замуж взял... — Старуха покашляла и спросила громко и строго: — Так у кого теперь узнать? Так ли? Может, и правда, не убивали мальчика-то? Может, хоть этого греха на нас нет? А то ведь сгинем как один, и следа не останется... Море строили, сколько людей извели — сгнило море. И кругом так, ни в чем ладу нету... Вконец *испрохудился* народ, околел заживо... У кого узнать? Кто правду скажет? Или знают, а нарочно не говорят? Виноватыми помыкать легче. Устала, пойду лягу... Колька, дай палку...

Под старухин текст можно показывать что угодно. Полет Гагарина, строительство Беломорканала, выступления Ирины Родниной, съезды КПСС — в огромном зале тысячи человек встают и аплодируют, Горбачев и Ельцин, Путин и Медведев, Ургант и Цекало, августовский путч, военная хроника, извлечение младенца из счастливой матери, хроника жизни современной Москвы. Главное, не забыть потом вернуться к Пирогову, Рындиной и батюшке, которые московскими переулками шагают и приходят к прехорошенькому особнячку. Он маленький, малоэтажный, но огромный кабинет, в который приходят трое, должен находиться этаже на двадцать восьмом.

Это кабинет Онуприенко, Шуры-гибрида.

Хозяин розовый, гладкий, толстый, бесполый, но без сережек и колечек, в военном френче с увесистыми звездочками на погонах.

Огромные окна, все видно.

Шура смеется, пожимает руки батюшке и Пирогову, целуется с Рындиной.

Говорит безличными предложениями:

— Отрадно, очень отрадно. Сколько мы не виделись? Хорошо, что пришли. Кстати, вы правильно сделали, что обратились прямо ко мне. Материал, конечно, очень интересный. Эксклюзивный материал. Но нужно провести определенную работу, назначить экспертизу... Историки, краеведы... Специалисты по звукозаписи... Чтобы исключить возможность фальшивки, розыгрыша... Надо немного подождать. Сейчас такой цейтнот, все эти мероприятия. То одно, то другое — выборы, перевыборы, кинофестиваль, чемпионат, День семьи и верности, гей-парад еще этот... Надо хорошо провести гей-парад. Показать, на каком уровне у нас в обществе толерантность. Тогда примут в Шенген.

— Кого примут в Шенген?

— Наш город, Москву, конечно же.

— Помилуй, это как же один город отдельно от всей страны могут принять в Шенген?

— Ну, понимаешь ли, есть люди, которые могут договориться... Возможно все. Главное, достойно провести гей-парад. От этого многое зависит. Потому что долю природных богатств в Антарктиде будут иметь только члены Шенгена.

Трое смотрят на Шуру-гибрида, слугу Отечества, кошколюба и детоубийцу.

— Так что, ребята, давайте повременим. Поезжайте куда-нибудь отдохнуть. Надо отдохнуть. Уехать... А то мало ли что... Слишком много природных богатств в Антарктиде.

В окнах очень много светлого летнего неба, теплый ветер, белые облака, самолеты туда-сюда.

Под теми же, под такими же облаками: человек-*волшебник* идет вместе с детьми, веселый, красивый, ясный, дети прыгают вокруг него, и князь Митя тоже тут, и девочка с сережками...

Волшебник и дети идут сперва по деревне, потом берегом реки, люди машут им руками и проплывают на лодках — Серафим и Костик, княжна Лика, красноармейцы, таджики, батюшка, Шура-гибрид...

Выходят в поля и идут бескрайними полями под летним небом, а в небе — ласточки...

Камера отъезжает. Деревня, поле и просторы — это компьютерная графика.

В студии сидят два молодых человека, смотрят в монитор.

Как бы перелистывают фильм, который, как мы понимаем, весь сделан компьютерной графикой.

Говорят на незнакомом языке.

— Всё вроде бы. Хорошо, что завтра уже не наша смена...

— Ну да... Я, вообще, так и не понял, о чем это...

— Что-то вроде про Россию...

— Которая была между Китаем и Польшей?

— Где-то там...

— У меня дедушка откуда-то оттуда. Всегда орал на нас: говорите по-русски! Буквы эти показывал, вообще, ужас, вспомнить страшно...

— Я не понял, что там за мальчик, убили не убили... Это кто вообще?

— Теперь-то какая разница? Столько лет прошло... Это было еще до Первой Антарктической войны... Закончили, и ладно. Пошли, я устал уже от волонтерства...

— Все-таки у нас очень гуманное и развитое государство. Любой старик в приюте может создать компьютерный фильм.

Они оглядываются.

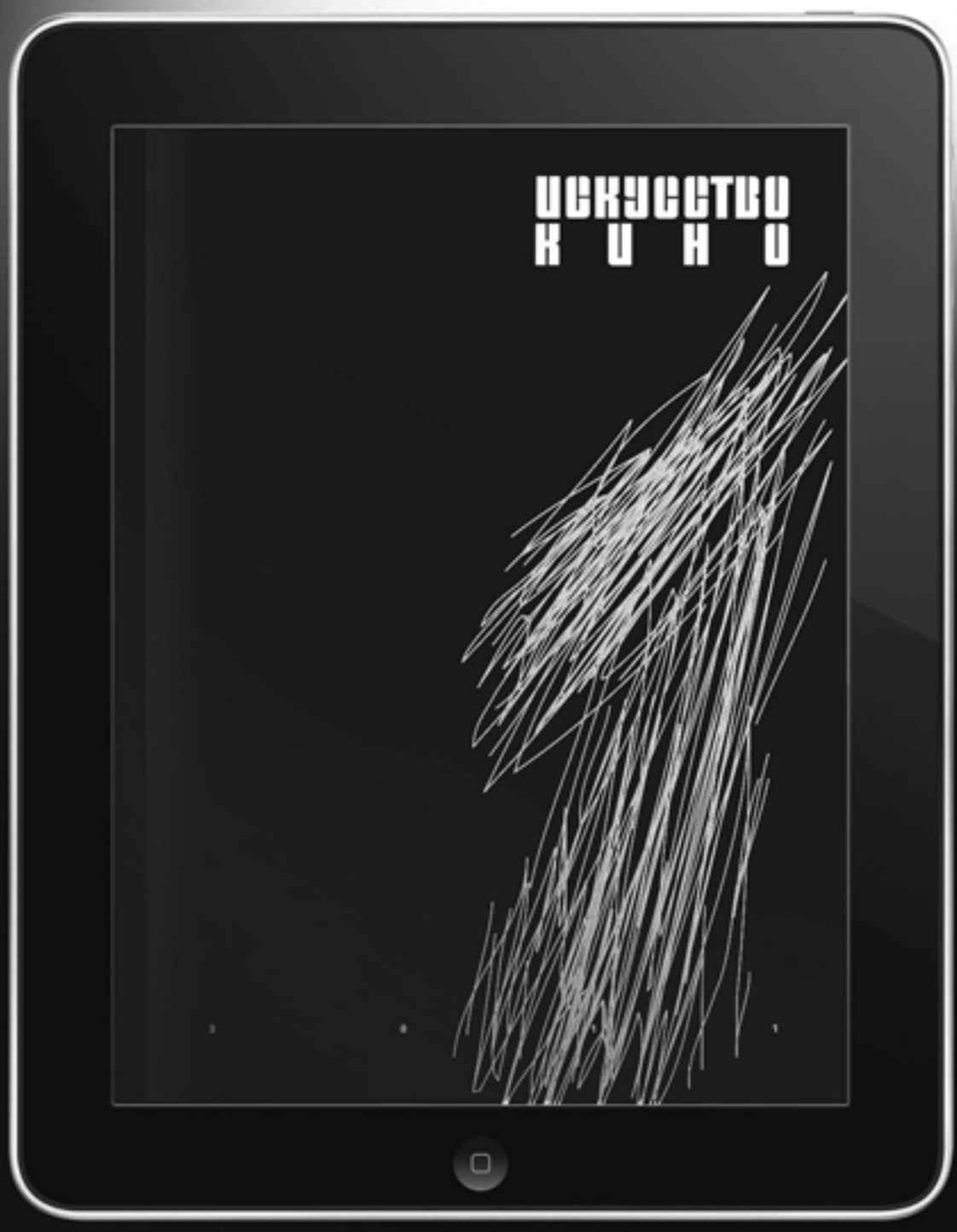
В кресле на колесиках сидит полоумного вида старуха в кожаном пальто. Жует жвачку. Это Рындина.

Она смотрит в монитор, где русские просторы и красоты.

Монитор медленно гаснет.

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

В НОВОМ ФОРМАТЕ



СВЕЖИЙ НОМЕР ЖУРНАЛА ЕЖЕМЕСЯЧНО ПО ЭЛЕКТРОННОЙ ПОЧТЕ

Оформите электронную подписку на нашем сайте и читайте «Искусство кино» в новом формате на iPad и других электронных устройствах

www.kinoart.ru

Аннотации научных статей

Олег Ковалов. Метафизик

Статья известного петербургского киноведа и режиссера посвящена творчеству Александра Сокурова. Рассматривая документальные и игровые фильмы одного из крупнейших российских режиссеров, автор показывает, как в самобытной поэтике Сокурова отражается напряженный, глубокий интерес мастера воплотить на экране то, что так плохо поддается визуализации, — внутренний мир человека.

Сокуров, метафизика, документальное и игровое кино, поэтика, визуализация внутреннего мира

Зара Абдуллаева. Four seasons

Статья посвящена анализу фильма Майка Ли «Еще один год», на примере которого автор разбирает и приемы режиссуры этого выдающегося мастера, и традиции английского независимого кино. Рассматривая приемы актерской техники, превращающей достижения национальной театральной школы в подлинно кинематографическое существование, типологию характеров, мизансценирование, критик показывает актуальность поэтики Майка Ли, снимающего, казалось бы, совсем не радикальное кино.

Режиссура, английское независимое кино, национальная театральная школа, не радикальное, мизансценирование

Катерина Тарханова. Поколение первое, десятое, сотое...

Сюжет статьи — принципы и особенности перенесения на экран сложной для такого трансфера прозы. Речь об экранизации романа «Generation П» Виктора Пелевина, одного из известнейших современных российских писателей. В этом романе автор статьи видит наследование традициям Теккерея и Гоголя, в классических произведениях которых мещанин стал героем эпоса, и показывает, как своеобразны метаморфозы этой традиции в наши дни, а затем анализирует, как прочел эту литературоцентричную прозу режиссер Виктор Гинзбург.

Виктор Пелевин, «Generation П», методология, классики, мещанин, эпос, литературоцентричный

Нина Цыркун. Детство. В людях

Автор анализирует фильм Мэтью Вона «Люди Икс. Первый класс» как жанровый гибрид комикса и шпионского триллера в духе бондианы, вписывающий американскую мифологию в европейский контекст.

Жанровый гибрид, комикс, американская мифология

Сергей Анашкин. Гонконгский след

Рецензируя якутский фильм «Покидая благоухающую гавань» Сюзанны Ооржак, автор исследует один из главных мифологических сюжетов любого этноса — возвращение человека к первоистокам. Проанализировав эстетику картины, приемы построения сюжета, критик отмечает влияние гонконгского кино на создателей этого фильма об этнической памяти и созидательной силе народа саха.

Этнос, ретроградная мифологема, народ саха, репатриация в мир снов, первоистоки

Тамара Дондурей. Большая постановка жизни

Автор статьи анализирует уникальный эксперимент режиссера Кевина Макдоналда, предпринятый им совместно с порталом YouTube, — документальный фильм «Жизнь за один день», в котором запечатлена жизнь множества людей 24 июля 2010 года. Критик анализирует сам принцип структурирования любительской хроники, в основе которого лежит сквозной драматургический мотив — ответы героев на разнообразные и неожиданные вопросы режиссера. Эта «анкета» позволила Макдоналду продемонстрировать, каким образом мир, разрушивший границы, проявляет себя в границах индивидуальных и национальных — в характерах.

Уникальный эксперимент, структурирование любительской хроники, сквозной мотив, характер

Сергей Медведев. Забор как принцип русской жизни

В зоне внимания автора все типы забора от простого деревенского до главного, державного — Кремлевской стены. Забор как метафора, забор как определенная особенность российского менталитета: простое архитектурное сооружение, ставшее в стране и оборонным валом, и границей между народом и властью.

Забор, архетипичность, российский менталитет, метафора, символика, граница

Аюр Санданов. Зомби-апокалипсис

Ролевая модель выживания и ее трансформации в контексте истории фильмов о зомби. Зомби-тексты как возможность оценить продуктивность различных ролевых моделей в ситуации распада социума и для индивидуальной идентификации.

Зомби-апокалипсис, зомби-дискурс, апокалиптический страх, избыточная неопределенность, идентичность

Мария Семендяева. Пляска жизни

Попытка взглянуть на современный индийский киномейнстрим в контексте мирового кинематографа в целом и западного — в частности. Выделяя и анализируя отличительные эстетические особенности и традиционные сюжетные и формальные схемы, а также сложившуюся систему ценностей в современном индийском массовом кино, автор статьи выводит портрет уникальной и самобытной, хоть и подверженной сильному влиянию Голливуда, кинематографической культуры.

Индийское кино, Болливуд, поэтическая иносказательность, раса, психологическое развитие персонажа

Олег Зинцов. Видео в театре: инструмент и метафора

Театральный и кинокритик изучает, как в современном театре используются возможности видеотехнологий, каковы цели, способы и мотивы применения видео в постановках известных европейских режиссеров. Направление нашего взгляда наружу или внутрь — разность этих принципов, по мнению автора исследования, позволяет выявить четыре основных типа этого изобразительно-выразительного средства: видео как текст; видео как реалити-шоу; видео как декорация; видео как крупный план (лицо).

Видео на сцене, базовые принципы, видео как текст, декорация, реалити-шоу, крупный план

Правила игры

Итоги конференции «Развитие отечественной киноиндустрии как части национальной культуры». Публикуются доклады рабочих групп на финальном пленарном заседании проектно-практической конференции, которая была проведена в апреле 2011 года в виде деловой игры.

Здесь же интервью с вице-президентом «Юнифранс» Жоэлем Шапроном — об устройстве французской системы киноиндустрии и с генеральным директором Польского института киноискусства Агнешкой Одорович — о кинореформе в Польше, а также лекция немецкого продюсера Симоны Бауман — о принципах государственной поддержки кино в Германии.

Конференция, деловая игра, рабочая группа «Профсоюзы в процессе совершенствования кинопроизводства», рабочая группа «Проблемы кинопроката», рабочая группа «Альтернативные способы продвижения фильмов к зрителям — ТВ, Интернет, фестивали, критики», рабочая группа «Государственная политика развития отечественной кинокультуры», рабочая группа «Проблемы кинообразования», антипиратская программа, «Юнифранс», FFA, PISF

Александр Чернышов. Мелодия для капкана

В статье рассматриваются различные формы музыкального решения во всех видах кино-, теле- и видеопродукции, связанные с электронными средствами массовой информации. Наряду с обычным использованием музыки в кино медиамузыкальная драматургия прослеживается в сериалах, бейтах кинокартин и в их рекламных трейлерах.

Медиамузыка, киносериал, трейлер, тизер, бейт, увертюра, подкастинг

Oleg Kovalov

A Metaphysician

Creative work of the noted Russian filmmaker Aleksandr Sokurov is investigated. While analyzing his documentaries and feature films the author accentuates the fundamentals of his world outlook having a propensity towards metaphysical component of the individual.
Through the original poetics of the master Kovalov shows how intensity of his spiritual seeking, deep interest in methodology of the screen implementation of the most visually elusive, that is man's inner world, are reflected.
Sokurov, Metaphysics, documentaries and feature films, poetics, visualization of inner world

A trip into oneself

Foreign press on Aleksandr Sokurov's films.

Zara Abdullayeva

Four seasons

Review of Mike Leigh's Another Year (Gr. Britain).
Mike Lee's Another Year is being analyzed as an example of the helmer's techniques also specifying some traditions of the English indies. The critic shows topicality of Leigh's seemingly non-radical poetics as far as modes of acting, transforming achievements of the national theatre school into cinematic existence, or typology of characters, mise en scene making, etc are concerned.
Helming, English indies, national theatre school, non-radical, mise en scene making

Katerina Tarkhanova

Generation first, tenth, hundredth…

Review of Viktor Ginzburg's Generation P (Russia).
Principles and peculiarities of screen adaptation of such a difficult in this sense Viktor Pelevin's novel are considered. Methodology of writing Generation P is seen as following traditions of the great classics Thackeray and Gogol who managed to make a commoner the epic's hero. The author shows originality of this tradition's metamorphosis nowadays and dwells on the ways of screen interpretation of this literature-centered writing by the film's helmer.
Viktor Pelevin, Generation P, methodology, classics, commoner, epic, literature-centered

Nina Tsyrkun

Childhood. Apprenticeship

Review of Matthew Vaughn's X-Men: First Class (USA).
Mathew Vaughn's X-Men: First Class is analyzed as genre hybrid of comics and spy thriller like Bond series, inscribing American mythology into European cultural context.
Genre hybrid, comics, American mythology

Sergei Anashkin

The Hong Kong trace

Review of Susanna Oorzhak's Leaving the sweet-smelling harbour (Russia).
Review of Sergei Potapov's As long as wind blows (Russia).
Through the Yakut movie Leaving the sweet-smelling harbour The author investigates the modes of screen adaptation of one of the main ethnic community's major subject matter — that is retrograde mythologem of man's return to the origins. Analyzing the pic's aesthetics, based upon recognition of dream reality and exploiting the method of the heroine's repatriation into the world of her dreams as well as considering the modes of composition, symbols, motives, etc, the critic marks the influence of the Hong Kong cinema upon the makers of this film about the ethnic memory and creative force of the Sakha people.
Ethnic community, retrograde mythologem, the Sakha people, repatriation into the world of dreams, origins

Tamara Dondurei

The great performance of life

Review of Kevin MacDonald's Life in a Day (USA).
The unique experiment undertaken by Kevin MacDonald in cooperation with YouTube, which resulted in documentary A Life in a Day shot by filmmakers all over the world that serves as a time capsule to show future generations what it was like to be alive on the 24th of July, 2010 is analyzed. The critic explores the principle of structuring amateurs' stuff based on the end-to-end motive — the answers of the personages to varied and sudden director's questions. This questionnaire helped MacDonald to demonstrate how the world without borders manifests itself in the individual and national bounds, that is in the characters.
Unique experiment, structuring the amateurs' stuff, end-to-end motive, character

Sergei Medvedev
A fence as a principle of Russian life
A fence as a metaphor of certain peculiarities of Russian mentality is investigated. Its archetypal nature is stressed referring to the traditions of its functioning in the past and to the reasons for its arising nowadays, to its various types and kinds. All types of fencing are considered, from a simple one in the country hut up to the main one of the state — that is the Kremlin's wall, assuming the symbol of the general scale, both a defence construction and the border between people and the power.
Fencing, archetypal nature, Russian mentality, metaphor, symlol, border

Yury Solodov
I like cinema
An article devoted to Coen brothers and Sydney Lumet.

Ayur Sandanov
A zombie-apocalypse
Transformation of the role model of survival in the context of history of zombie-movies. Zombie-texts as possibility of valuation of productivity of different role models under circumstances of decay of social medium and for the sake of individual identification.
A zombie-apocalypse, zombie-discourse, apocalyptical dread, redundant equivocation

Maria Semendyaeva
Dance of life
Aesthetics of contemporary Indian Cinema.
An attempt at viewing contemporary Indian mainstream in the context of the world cinema, western one in particular. Singling out and analyzing its characteristic traits and traditional substantial and formal schemes as well as the set up system of values, the author portrays unique cinema culture though upon the influence of Hollywood.
Indian cinema, Bollywood, poetical figuration, rasa, psychological development of a character

Oleg Zintsov
Video in theatre: a tool and a metaphor
Aims and modes of using video on stage are investigated basing on the main principle of its exploitation in modern theatre, that is directing the view out or inside. In the first case the space widens, in the second one it deepens. The difference of these principles assumingly helps to single out four main types of video usage: video as text, video as reality show, video as sets, video as close-up (a face).
Video on stage, basics, video as text, video as reality show, video as sets, video as close-up

Lars Henrik Gass
A place for alternative audience
Interview with the director of Internationale Kurzfilmtage Oberhausen. Conducted by Anjelika Artyukh.

Rule of a game
Resume of the conference «Development of domestic cinema industry as a part of national culture». Publication of the reports delivered at the closing session of the planning and practical conference held in April 2011 as a business game.
Conference, business game, workshops «Trade unions in improvement of cinema production», «Problems of distribution», «Alternative modes of promotion — TV, Internet, festivals, critics», «State politics of development of domestic film culture», «Problems of film education»

Joël Chapron
France is the motherland of cinema
Interview with the vice-president of UniFrance Joël Chapron on the arrangement of the French system of cinema industry. Conducted by Daniil Dondurei.

Simona Bauman
Without central power
Mechanism of support of cinema in Germany.

Agniezhka Odorowicz
Poland: everything in a new style
Interview with the general director of Polish Film Institute (PISF) Agniezhka Odorowicz. Conducted by Dina Nazarova.

Aleksandr Chernyshov
A melody for a trap
Mediamusical manifestations of cinema.
The forms of musical design of cinema production are considered in connection with electronic mass media. Alongside with usual use of broadcasting-music in films the media-musical art is investigated in TV series, film baits and film trailers.
Media-music, TV-series, trailer, teaser, bait, overture, podcasting

Tatyana Bogatyryova
Refugees
A script.

Ksenia Dragunskaya
Reconstruction of a skeleton
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

Фонда ЕЛЬЦИНА

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Евгений Гусятинский, Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Редакторы сайта www.kinoart.ru Анастасия Дементьева, Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 11.07.11. Подл. к печати 22.07.11
Формат бумаги 70 x 100⅛. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 12624. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2011

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, А.ДОЛИНА, О.ЗИНЦОВА, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.МАЙЗЕЛЯ, А.МЕДВЕДЕВА, Н.ЦЫРКУН, О.ШАКИНОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Канн-2011. Изменение эстетики

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2011
СОЧИ-2011

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

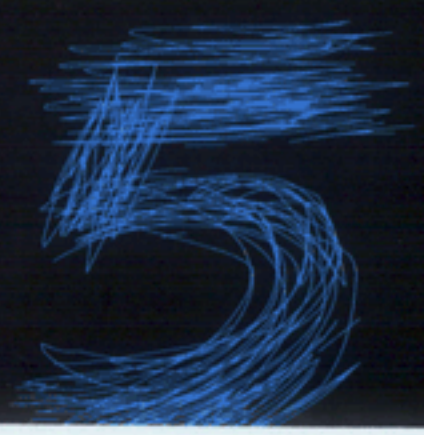
ЛАРС ФОН ТРИЕР

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Историческое прошлое как катализатор

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Заметки ровесника телевидения

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Владимир Серышев. ЛИЧНОЕ ПРОСТРАНСТВО
Алексей Слаповский. ТО, ЧТО ВЫ ДЕЛАЕТЕ, ОЧЕНЬ ВАЖНО